

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA CULTURA E SIGNIFICAÇÃO

ANDRÉ CORRÊA DA SILVA DE ARAUJO

**A ESCRITA DO (IN)VISÍVEL:  
AMBIENTES MIDIÁTICOS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

Porto Alegre, janeiro de 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

André Corrêa da Silva de Araujo

**A ESCRITA DO (IN)VISÍVEL:  
AMBIENTES MIDIÁTICOS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Porto Alegre, janeiro de 2016.

André Corrêa da Silva de Araujo

**A Escrita do (In)Visível:  
Ambientes Midiáticos na Literatura Contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dra. Ione Maria Ghislene Bentz

---

Prof. Dra. Nísia Marins do Rosário

---

Prof. Dr. Fabrício Silveira

---

## AGRADECIMENTOS

Sou um entusiasta das seções de Agradecimentos, que compreendo como um mapa das associações ocultas que compõem um texto, aquelas que não cabem na bibliografia. Com uma sucintez e brevidade que não me são características, tentarei dar conta e agradecer a todos que me acompanharam ao longo dos momentos dessa pesquisa - dos mais públicos e festivos, aos mais tensos e solitários. Ninguém escreve sozinho, somos todos multidão.

Agradeço ao meu orientador Alexandre Rocha da Silva por eu ter o privilégio de compartilhar minha trajetória com um dos pensadores que mais admiro e respeito. Obrigado pela paciência, pelas provocações, pelas críticas, pela atenção e dedicação despendidas a essa pesquisa, e especialmente pela amizade - pessoal e intelectual. É motivo de orgulho diário tê-lo como orientador, intercessor e amigo.

Ao grupo de pesquisa o qual estou vinculado, em suas mais diversas denominações e configurações (GPESC, NPESC, ZPESC): João Flores da Cunha, Cássio Lucas, Márcio Telles, Marcelo Conter, Jamer de Mello, Bruno Leites, Felipe Diniz, Guilherme da Luz, Demétrio Pereira, Sinara Sandri, Gabriel Nonino, Lennon Macedo, Suelem Freitas, Luiza Muller, Mario Arruda, Luis Felipe Abreu e Fernando Silva e Silva. Agradeço a todos individualmente pelas incontáveis sugestões, críticas e gargalhadas; agradeço a todos como grupo pela experiência rara de poder discutir e debater o pensamento em público, sem restrições.

A Bruno Mattos, pela inestimável competência como tradutor; a Demétrio Pereira, pela leitura queer-ciborgue desse texto; à Natasha Heinz, pela árdua revisão.

Aos amigos de sempre que, querendo ou não, estão sempre presentes.

Aos professores, funcionários e bolsistas do PPGCOM por fornecerem a estrutura necessária para a realização dessa pesquisa, especialmente pela atenção e disponibilidade oferecidas ao longo desses dois anos. Também agradeço aos colegas de PPG, cujas conversas tanto em sala de aula quanto nos corredores foram essenciais ao trabalho.

Ao CNPq, pelo oferecimento do auxílio financeiro, que possibilitou minha dedicação exclusiva à realização dessa pesquisa.

Aos membros da banca, por aceitarem o convite para a leitura e discussão do trabalho e também por sua posição de protagonismo ao longo de toda a minha formação. É motivo de orgulho tê-los presentes nesse momento.

Aos alunos e alunas das disciplinas de Teorias da Comunicação e Seminário de Filosofia e Comunicação pelo intenso convívio e profundo aprendizado da minha parte.

Também agradeço aos meus co-orientandos de TCC, Luis Felipe Abreu e Bruna Sória, pela confiança e parceria.

À minha avó Clecy, pela companhia constante e prazerosa. Agradeço também à Enilda e à Tia Clarinha.

À minha irmã Marina, que sempre abriu os caminhos que tento percorrer e que jamais conseguiria sem sua ajuda e apoio entusiasmado. Obrigado por tudo, Mana.

Aos meus pais, João e Marta, pelo amor, apoio e dedicação incondicionais em tudo que faço, pelos sorrisos sinceros e emocionados nas conquistas e pela certeza do abraço compreensivo nos percalços.

À Natasha Heinz, por ser a pessoa que é e estar sempre comigo.

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado trata de estabelecer, num primeiro momento, uma abordagem teórico-metodológica que posiciona a literatura como um instrumento teórico para a análise do processo comunicativo e midiático. Baseada na perspectiva de Marshall McLuhan e Friedrich Kittler, essa dissertação visa delimitar os modos pelos quais a literatura e a escrita funcionam como práticas discursiva contra-ambientais, capazes de estabelecer uma metalinguagem crítica acerca do modo como as mídias funcionam e produzem efeitos em nossa sociedade. do ponto da linguagem. Além do delineamento dessa reflexão de cunho teórico, também são analisados três romances da literatura contemporânea: *House of Leaves*, de Mark Danielewski (2000), *The Absolution of Roberto Acestes Laing*, de Nicholas Rombes e *Los Muertos*, de Jorge Carrión (2009). Tais análises visam estabelecer os modos pelos quais a literatura engaja-se com as lógicas expressivas inauguradas pelos meios de comunicação contemporâneos e estabelecem uma crítica cuja sistematização aponta para algumas tendências acerca do modo como tais mídias funcionam.

**Palavras-chave:** mídia; literatura; metalinguagem; contra-ambientes; redes discursivas.

## ABSTRACT

This dissertation establishes, at first, a theoretical-methodological approach that places literature as an investigative tool for the analysis of the mediatic and communicative process. Based on the works of Marshall McLuhan and Friedrich Kittler, this dissertation seeks to encircle the ways in which literature and writing functions as anti-environmental discursive practices, able to establish a critical metalanguage referring to the shape of the environment and the effects it produces in our society through a linguistic point of view. Besides this theoretical approach, three contemporary novels are discussed: *House of Leaves*, by Mark Danielewski (2000), *The Absolution of Roberto Acestes Laing*, by Nicholas Rombes e *Los Muertos*, by Jorge Carrión (2009). This analysis seeks to establish the ways in which contemporary literature engages itself with the expressive logics of media and delineates a critique, whose systematization points to the environment's configuration.

**Key-words:** media; literature; metalanguage; counter-environment; discourse networks.

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1 - HOUSE OF LEAVES.....	91
TABELA 2 - THE ABSOLUTION OF ROBERTO ACESTES LAING.....	100
TABELA 3 - LOS MUERTOS.....	102

## LISTA DE FIGURAS

IMAGEM 1 .....	150
IMAGEM 2 .....	154
IMAGEM 3 .....	155
IMAGEM 4 .....	156
IMAGEM 5 .....	158
IMAGEM 6 .....	159
IMAGEM 7 .....	160
IMAGEM 8 .....	162
IMAGEM 9 .....	200

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>PARTE 1 - DEMARCAÇÕES.....</b>	<b>18</b>
<b>2. CONTRA-AMBIENTES E REDES DISCURSIVAS.....</b>	<b>19</b>
2.1 MCLUHAN: AMBIENTES E CONTRA-AMBIENTES.....	19
2.2 KITTLER: REDES DISCURSIVAS.....	39
2.3. SÍNTESE.....	55
<b>3. METALINGUAGEM, METASSEMIÓTICA E METAMÍDIA.....</b>	<b>58</b>
3.1 METALINGUAGEM.....	59
3.2 METASSEMIÓTICA.....	65
3.3 METAMÍDIA.....	78
<b>PARTE 2 - EXPLORAÇÕES .....</b>	<b>81</b>
<b>4. MÁQUINAS DE ESCRITA METAMIDIÁTICAS.....</b>	<b>84</b>
4.1 HOUSE OF LEAVES.....	89
4.2 THE ABSOLUTION OF ROBERTO ACESTES LAING.....	95
4.3 LOS MUERTOS.....	101
<b>5. MEDIALIDADES.....</b>	<b>108</b>
5.1 PALAVRA.....	109
5.2 PÁGINA.....	136
5.3 LIVRO.....	163
<b>6. REDES DISCURSIVAS.....</b>	<b>187</b>
6.1. REGISTRAR.....	187
6.2. ARQUIVAR.....	191
6.3. CIRCULAR.....	196
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>202</b>
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>204</b>

*As I discovered, there were reams and reams of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later - on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch-taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what - sense? truth? deceit? a legacy of prophecy or lunacy or nothing of the kind?, and in the end achieving, designating, describing, recreating - find your own words; I have no more; or plenty more but why? and all to tell - what?"*

**Mark Danielewski, House of Leaves**

*"There will be, in fact, nothing we can read. Not the labels on food. Not the books in the library. We feel that we ought to be able to read these things, that they are, or were, part of our world, that because we can talk with each other in a language that we all know, we should be able to decipher the symbols around us. But none of us can. They are just hash marks, severe lines in black against white, a secret code of a lost civilization. John is one of those who believes it is our own language that we have forgotten, that along with forgetting about our past we have also forgotten how to read. The rest of us, on the other hand, think that it's the world that changed, not us. That the language around us doesn't mean anything because it never did - it's not our language - and that if we saw our language, we would recognize it. We've tried to write, but it's just scribble; we know how to make the sounds with our mouths, but not with our hands. It should be easy to do. It should be easy to take what we say and put it on paper, but we don't know how."*

**Nicholas Rombes, The Absolution of Roberto Acestes Laing**

*"Observa. Esa parece ser su única tarea. Observar. En las diez pantallas. Leer. Es un lector. Un analista. En diez pantallas simultáneas. Un decifrador de imágenes y de datos. La información circula ante sus pupilas y él la sigue, la persigue, la examina, en diez pantallas simultáneas. La disecciona. Teclea, de vez en cuando."*

**Jorge Carrión, Los Muertos**

*Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar,  
cartografar, ainda que sejam regiões por vir.*

**Deleuze & Guattari**

## 1. INTRODUÇÃO

Em seu último livro inédito publicado em vida no ano de 1987, intitulado provocativamente de "Há Futuro para a Escrita?" (2010), o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser responde a esse questionamento de maneira categórica: "Parece não haver quase ou absolutamente nenhum futuro para a escrita, no sentido de sequência de letras e outros sinais gráficos" (2010, p.19).

Quase trinta anos após essa previsão de um futuro quase inexistente para a escrita, nos encontramos em um momento em que jamais se escreveu tanto. Kenneth Goldsmith caracteriza o atual estado da circulação de informação como de uma "abundância textual": "Ainda que a revolução digital se torne cada vez mais imagética e baseada em movimento" afirma Goldsmith, "há um crescimento enorme em formas baseadas em texto, desde digitar emails, escrever em blogs, enviar mensagens de texto, atualizar status em redes sociais, e realizar postagens no Twitter: nós estamos mais enterrados em palavras do jamais estivemos" (2011, p.36)<sup>1</sup>.

Apesar de aparente antagonismo, Flusser e Goldsmith não estão em posições opostas. Pelo contrário, o que Goldsmith identifica tem a ver diretamente com o questionamento de Flusser. O filósofo se questiona a respeito da escrita como "sequência de letras e outros sinais gráficos", numa concepção bastante tradicional da tecnologia. O que ambos estão chamando atenção é para o fato de que a escrita, como qualquer outra tecnologia, tem a potencialidade (e a necessidade) de se transformar e se reconfigurar enquanto tecnologia de comunicação. Como afirma Goldsmith, "Em face a essa quantidade sem precedentes de texto digital, a escrita precisa se redefinir para se adaptar ao novo ambiente de abundância textual" (2011, p. 34)<sup>2</sup>.

A posição de ambos os autores, entretanto, não é uma constante quando se fala do futuro da escrita e da literatura. Kathleen Fitzpatrick, em *The Anxiety of Obsolescence* (A Ansiedade da Obsolescência, 2005), realiza um exaustivo estudo sobre a retórica do "fim do livro e da literatura" bastante identificável em alguns departamentos de Letras. Fitzpatrick identifica como razão para tal fim, de maneira geral, a impossibilidade da escrita e da literatura competir

---

<sup>1</sup> Even as the digital revolution grows more imagistic and motion-based there's been a huge increase in text-based forms, from typing e-mails to writing blog posts, text messaging, social networking status updates, and Twitter blasts: we're deeper in words than we've ever been, tradução nossa. Daqui em diante, todas as citações em língua estrangeira aparecerão traduzidas por nós no texto, com o texto original em rodapé.

<sup>2</sup> In the face of unprecedent amount of digital text, writing needs to redefine itself in order to adapt to new environment of textual abundance

com as chamadas "novas mídias" de comunicação. Curiosamente, Fitzpatrick identifica essa retórica pelo menos desde meados do século XIX, paralelo ao desenvolvimento dos primeiros meios de comunicação elétricos e eletrônicos. Ou seja, há pelo menos cento e cinquenta anos há uma narrativa que apregoa um inevitável fim da literatura e do escrever. Todavia, ainda há escrita, ainda há literatura.

O que é interessante notar, especialmente pela posição institucional que o presente trabalho ocupa como estudo de Comunicação, é o fato de que tanto a narrativa do fim da escrita quanto a de sua necessária transformação tem semelhante agente central: as questão do ambiente midiático. Comum a ambas as posições existe um fato: não há como negar a influência das novas mídias e seu ambiente por sobre a escrita. Se essa dinâmica será responsável pela eventual obliteração da arte verbal ou por uma transformação explosiva em suas formas segue tema de debate.

Não nos preocupa nesse trabalho discutir o futuro, sombrio ou glorioso, da escrita e da literatura, mas sim o seu presente. Retomando mais uma vez Vilém Flusser, nos posicionamos no escopo da seguinte proposta: "A questão é a seguinte: o que há de específico no escrever?" (2010, p.21). Tal questionamento se torna ainda mais pertinente se, levando em consideração os discursos acima dispostos, compreendemos que a escrita e a literatura estão em constante relação com outras formas mediais. Há, então, a necessidade de um complemento para a questão de Flusser: o que há de específico no escrever levando em consideração sua inevitável interação com as outras mídias que compõem nossa sociedade?

Nota-se que nosso propósito está menos calcado em uma compreensão da escrita ou da literatura em si, mas em um ponto de vista que é levar em consideração o primado da relação. A especificidade da literatura nos interessa como uma mídia que, inevitavelmente, está em interação com todo o complexo midiático de nossa época. É mais uma questão de saber qual a posição que a literatura ocupa - ou pode ocupar - num estudo a respeito dos processos comunicativos contemporâneos do que investigar a sua constituição ontológica. Como bem afirma Daniel Punday, em seu livro *Writing at the Limit: The Novel in the New Media Ecology*: "Se a era multimídia está sobre nós, então o modo como esses escritores lidam com referências a diversas mídias em suas próprias narrativas nos diz algo sobre a relevância da escrita quando tantas outras formas mediais prometem substituir a imprensa com vídeo, áudio e uma variedade de experiência virtuais" (2012, p.21)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> If the age of multimedia is upon us, then the way these novelists handle references to multiple media in their own narratives will tell us something about the relevance of writing when so many new forms promise to supplement print with video, audio

Punday alerta que o objetivo seria prestar atenção nos modos como os romancistas se engajam com as lógicas midiáticas dentro de suas próprias narrativas. Essa posição necessariamente implica duas questões: a primeira, de que a literatura é capaz de se adaptar e diferenciar-se de si para dar conta de processos que são elaborados em mídias exteriores a ela; e, a segunda, de que ao atentar para essas referências a processos midiáticos alheios podemos aprender algo sobre a lógica das mídias. Assim, nos parece que a relevância da literatura a que Punday alude nesse trecho é justamente o fato de que pode ser pensada a partir de transformações em sua materialidade, como um instrumento de crítica em relação às outras mídias.

Nosso trabalho, posicionado como um estudo de Comunicação, visa compreender a literatura como um instrumento investigativo capaz de expressar criticamente as lógicas que regem a produção e circulação discursiva do ambiente midiático. A questão de pesquisa se configura como um questionamento dos modos como a literatura, ao ser constantemente transformada e reconfigurada a partir de suas relações com as novas mídias, pode servir não apenas como objeto de análise ou interpretação mas também como um instrumento teórico para investigar justamente essa configuração.

Tal compreensão é devedora da perspectiva de dois autores das Teorias da Comunicação, cujo trabalho serve de horizonte teórico para a presente dissertação: Marshall McLuhan (1920 - 1980) e Friedrich Kittler (1943 - 2012) Apesar das particularidades de cada um dos autores e de suas diferenças, encontramos um ponto de convergência em suas perspectivas. Em ambas as teorias, o centro metodológico para a análise dos meios de comunicação são justamente textos literários. Tanto McLuhan quanto Kittler esforçam-se em compreender as mídias não por elas mesmas, mas sim pelo efeito que produzem em tecnologias antigas. O seu objeto de escolha é justamente a literatura.

A perspectiva de McLuhan, calcada em uma compreensão ecológica dos meios, é baseada frontalmente na interação que os meios de comunicação mantêm uns com os outros e especialmente as constantes transformações identificadas como resultado dessas interações. Quando McLuhan profere seu famoso slogan de que 'o meio é a mensagem', ele está aludindo ao fato de que um meio de comunicação não existe isoladamente na sociedade. A invenção de cada novo meio cria todo um complexo de transformações na sociedade de acordo com sua lógica a que chama de ambiente. Esse ambiente não faz com que os meios mais antigos

---

and a variety of virtual experiences.

desapareçam, mas sim que se transformem, se reconfigurem sob novas dinâmicas. Essas reconfigurações são decorrentes dos efeitos produzidos pelo ambiente, que em primeira análise é invisível à nossa percepção. O modo de compreender de que forma atua o ambiente midiático em nossa sociedade é atentar para as transformações que operou sobre os meios mais antigos. Por isso McLuhan irá estudar a literatura, para compreender de que forma a escrita transformou-se na relação com os outros meios, sendo essas transformações os indicativos dos efeitos que as mídias produzem em todo o complexo social em que estamos inseridos. A literatura, para McLuhan, deixa de ser apenas uma elaboração estética e passa a exhibir um potencial heurístico de investigação sobre os modos como o ambiente está configurado, ou seja, como um contra-ambiente.

Já Kittler, na esteira de McLuhan, também compreende a literatura como um espaço privilegiado de análise do processo comunicativo. Para Kittler, a literatura é uma prática discursiva que está inscrita em um sistema delimitado de produção discursiva, no sentido foucaultiano. Esse sistema, a que chama de rede discursiva, é uma articulação entre instituições, práticas e tecnologias de comunicação que definem os limites do modo como uma cultura produz, armazena e transmite informação. Pelo fato de a literatura estar inscrita nesse sistema, ela obedece a linhas gerais que o regem e sua análise pode apontar os caracteres gerais no qual esse sistema opera.

Na perspectiva de ambos autores, podemos notar que há um caráter intrinsecamente crítico na prática literária, ao ponto de Décio Pignatari afirmar que a literatura funcionaria como uma metalinguagem crítica dos meios de comunicação. Assim, o objetivo geral da presente dissertação é elaborar uma pesquisa que leve em conta a perspectiva desses autores como direções teórico-metodológicas para abordar textos literários como instrumentos investigativos capazes de delinear uma crítica, entendida como metalinguagem, capaz de esclarecer aspectos do ambiente midiático e as redes discursivas que põe em efeito.

Como a literatura assume aqui um papel bastante relevante do ponto de vista teórico, a escolha dos textos a serem analisados foi determinante para o desenvolvimento da pesquisa. O *corpus* selecionado é composto por três romances, publicados entre 2000 e 2014, escritos por autores dos Estados Unidos e da Espanha: *House of Leaves*, de Mark Danielewski (2000); *Los Muertos*, de Jorge Carrión (2010) e *The Absolution of Roberto Acestes Laing*, de Nicholas Rombes (2014). A escolha desses três romances como objeto de nossa pesquisa teve por fundamento uma característica central em todos eles: são textos construídos a partir de relatos

exegéticos e metalinguísticos sobre filmes e uma série de televisão que jamais foram realizados. Inscritos numa tradição metaficcional da literatura contemporânea, tais textos realizam um tipo de metaficção diferenciada daquela realizada por Borges ou Nabokov, por exemplo, pois os "textos" de referência sobre os quais se dobram não são outras obras literárias, mas produtos midiáticos.

*House of Leaves* é um romance que trata da reconstrução de um longo texto monográfico elaborado por um cego chamado Zampanò, que analisa um documentário chamado The Navidson Record, realizado por um fotojornalista vencedor do Pulitzer, sobre deformações bizarras que ocorrem em sua nova casa. O texto de Zampanò foi encontrado após a sua morte disperso em diversos materiais espalhados por sua casa por um jovem chamado Johnny Truant, que empreende a dita reconstrução, organizando e transcrevendo os arquivos de Zampanò. Truant descobre, nesse processo, que o documentário que Zampanò analisa minuciosamente nunca foi realizado, apesar da extensa bibliografia aludida e descrições exaustivas.

*Los Muertos* trata de uma série de televisão supostamente exibida pelo canal FOX durante os anos de 2011 e 2012. Encontramos, no romance, a descrição de seus 16 episódios, divididos em duas temporadas, entremeados por uma reportagem sobre a recepção da série publicada na revista *New Yorker*, por um ensaio acadêmico e por uma entrevista no programa Larry King Live com os autores.

Já *The Absolution of Roberto Acestes Laing* retrata uma entrevista realizada por um Narrador com o Roberto Acestes Laing do título do romance. Laing era um arquivista de filmes raros que decide, em determinado momento, queimar as cópias remanescentes de filmes realizados por diretores aclamados, como David Lynch, Maya Deren e Agnés Varda. A entrevista é uma tentativa de o Narrador compreender os motivos pelos quais Laing queimou os filmes, além de uma reconstrução verbal dessas obras a partir dos relatos de Laing.

Chamamos atenção para o fato de que os três romances empreendem dispositivos metalinguísticos de forma a construir um objeto midiático cuja realização não foi realizada nos domínios do audiovisual. Compreendemos que, ao mapearmos os modos pelos quais esses objetos são construídos, poderemos ter uma sistematização do modo como o ambiente, entendido como um feixe de relações que também cria seus objetos, está constituído.

Assim, temos como objetivos específicos sistematizar uma perspectiva teórica que posicione textos literários como pertinentes objetos de estudo para a Comunicação a partir da

perspectiva de Kittler e McLuhan; descrever o funcionamento dessa posição teórico-metodológica a partir de um ponto de vista semiótico; analisar as transformações operadas pelas medialidades da escrita em função de sua interação com outras mídias; e, finalmente, descrever a rede discursiva movimentada pelos romances analisados.

Nosso trabalho está organizado em duas partes. A primeira, intitulada *Demarcações*, trata de delinear nosso objeto teórico, qual seja, a literatura como uma prática discursiva capaz de servir como instrumento investigativo para o ambiente midiático. No primeiro capítulo, *Contra-ambientes e redes discursivas*, realizamos uma discussão do trabalho de Marshall McLuhan e Friedrich Kittler para apresentar seus fundamentos teórico-metodológicos e para tratar de textos literários na sua relação com as outras mídias. No segundo capítulo, analisamos as proposições desses autores sob a perspectiva dos estudos das linguagens, a fim de compreender como se articulam os contra-ambientes enquanto prática de metalinguagem, além do funcionamento semiótico das redes discursivas. Estabelecida a nossa demarcação teórico-metodológica, partimos para a segunda parte do trabalho, *Explorações*. Nessa parte, discutimos, a partir dos romances que compõem nosso *corpus*, como a literatura contemporânea atua como uma crítica capaz de esclarecer aspectos do ambiente. No terceiro capítulo, *Máquinas de escrita metamidiática*, discutimos o funcionamento de cada um dos romances como máquinas metamidiáticas, e o modo como estabelecem seu processo de produção de sentido em relação com outras formas mediais que não a escrita. No quarto capítulo, *Das Medialidades*, investigamos de forma específica três medialidades constitutivas da escrita - a palavra, a página e o livro - para descrever as transformações que outras formas mediais operaram sobre a tecnologia da escrita, além do uso específico que cada livro faz dessas medialidades. Por fim realizamos uma sistematização de aspectos de uma possível rede discursiva articulada por esses três romances, sobre três eixos: o registrar, o arquivar e o circular.

## **PARTE 1 - DEMARCAÇÕES**

## **2. CONTRA-AMBIENTES E REDES DISCURSIVAS**

### **2.1. McLUHAN: AMBIENTES E CONTRA-AMBIENTES**

Apesar de a literatura contemporânea não ser um objeto de estudo muito contemplado em teses e dissertações na área da comunicação, a reflexão sobre a questão das “tecnologias de inscrição” (KITTLER, 1990) e de seu uso e desenvolvimento na história são temas centrais para pensadores canônicos da área, em especial aqueles que hoje são agregados sob a égide das “materialidades da comunicação” (FELINTO, 2006 e 2011). O pensamento das materialidades tende a compreender o aspecto material dos dispositivos comunicativos como centrais para a produção de sentido. A dinâmica estabelecida entre os modos de produção de linguagens, as tecnologias envolvidas nos processos semióticos e a sua circulação no interior da cultura traçam um sistema que escapa muitas vezes a uma análise conteudística. Retomamos aqui o já célebre dito de de McLuhan: “O meio é a mensagem” (2007, p.13). O meio, ou o suporte material no qual qualquer mensagem é inscrita, possui em sua própria constituição uma articulação complexa que traduz todo o complexo de vivência no qual estamos inseridos.

No caso da literatura, seguindo os passos de McLuhan, isso se torna não apenas mais evidente como também determinante. O autor canadense afirma que cada novo meio, ou tecnologia, a parte de sua funcionalidade imediata como instrumento, também desenvolve a seu largo um 'ambiente', um modo de articulação que envolve as mais diversas esferas da sociedade e cultura, transformando de forma total o nosso estar no mundo. Esse ambiente criado pela tecnologia é um processo abrasivo, que possui uma determinada lógica, delimitada pelas propriedades tecnológicas e materiais do meio, que em conjunção com as dinâmicas já estabelecidas na sociedade, produz uma transformação ubíqua em nossos modos de ver, pensar, se expressar.

Insisti que qualquer nova estrutura para codificar a experiência e mover informação, seja o alfabeto ou a fotografia, tem o poder de impor seu caráter estrutural e suas assumpções sobre todos os níveis de nossas vidas privadas e sociais, mesmo sem auxílio conceitual ou aceitação consciente. Sempre me referi a isso com a ideia de “o meio é a mensagem”. Além disso, um novo meio bombardeia as antigas mídias e a consciência, despidendo as velhas formas de experiência até deixa-la em pele e osso, ou em códigos básicos.(McLUHAN, 1960

Dessa forma, McLuhan afirma que um novo meio de comunicação ou tecnologia nos transforma profundamente em todos os aspectos. E não somos apenas nós que somos transformados, num sentido individual. Todo nosso complexo de vivência até então estabelecido sofre uma violenta tradução a partir das dinâmicas estruturais da nova tecnologia. Ou seja, o que McLuhan afirma não é que uma nova tecnologia torna todas as anteriores obsolescências, mas, sim, que essas tecnologias são transformadas, a partir de uma tradução, tornam-se diferente: “Os meios, ao alterarem o meio ambiente, fazem germinar em nós percepções sensoriais de agudeza única. O prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e agir - o modo de perceber o mundo. Quando essas relações se alteram, os homens mudam” (McLuhan e Fiori, 1969, p. 68-9).

A literatura é um uso específico e experimental da tecnologia ou meio escrita (livro, imprensa). Se seguimos os postulados de McLuhan, podemos compreender que não apenas o meio escrita foi profundamente transformado (ou traduzido) pelas tecnologias que a ele são posteriores, como também nosso uso dessa tecnologia é determinado por essas 'novas' tecnologias. Dessa forma, para estudar a literatura que se produz contemporaneamente, não se pode deixar de lado tais reconfigurações sofridas em sua materialidade tecnológica e, também, a nossa própria posição no interior desse ambiente. Lamberti discute o modo como McLuhan abordava seus estudos acerca da literatura: "Ele nunca encarou a literatura como uma disciplina; ele literalmente aplicou a literatura à observação de sua atualidade. (...) Para compreender plenamente nossos paisagens midiáticas, precisamos repensar a literatura, não como uma disciplina, mas verdadeiramente como uma função"<sup>5</sup> (LAMBERTI, 2012, p. 4).

O que Lamberti está afirmando acerca do método de análise de McLuhan é que, para compreender o ambiente, é necessário compreender os efeitos que produziu sobre formas tecnológicas mais antigas; no caso, a literatura. Uma das características principais do conceito do ambiente é justamente a sua invisibilidade para a nossa percepção (pois ele seria, de certa

---

<sup>4</sup>I have insisted that any new structure for codifying experience and for moving information, be it alphabet or photography, has the power of imposing its structural character and assumptions upon all levels of our private and social lives, even without benefit of concepts or of conscious acceptance. That is what I've always meant by 'the medium is the message'. Moreover, a new medium bombards older media and awareness, stripping the older forms of experience to their bare bones or basic codes.

<sup>5</sup>He never approached literature as a subject; he literally applied literature to the observation of his actuality. (...) To fully understand our mediascapes, we have to reconsider literature, not as a subject, but truly as a function.

forma, a nossa própria percepção). Como afirma McLuhan, temos a tendência de não conseguir ver os processos e experiências que compõem o ambiente, e acabamos notando apenas o "conteúdo" veiculado pelo meio em questão. Sobre a televisão, afirma:

O novo ambiente televisivo é um circuito elétrico que tem como conteúdo o ambiente anterior, a fotografia e o filme em particular. (...) O novo meio televisivo cria, enquanto ambiente, novas ocupações. Como ambiente, ele é imperceptível, exceto nos termos de seu próprio conteúdo. Ou seja, tudo o que é visto ou percebido é o antigo ambiente, o filme. Mas mesmo os efeitos da TV sobre o filme passam despercebidos, e os efeitos do ambiente televisivo sobre a alteração de toda a especificidade dos níveis humanos sensoriais e de sensibilidade são completamente ignorados. (McLUHAN, 2013, p. 111)<sup>6</sup>

Pensar a literatura como uma função implica compreender que é justamente sobre o seu uso, que necessariamente se transforma quando cada novo ambiente é inaugurado, que reside a possibilidade de explicitar a constituição disso que é invisível a nossa percepção. Por isso, um estudo comparativo dos modos como a escrita foi transformada e utilizada no interior de uma nova configuração ambiental pode nos apontar para os modos de constituição desse mesmo ambiente, pelo fato de a escrita estar em constante processo de transformação em relação a si mesma. Não escrevemos mais como escrevíamos antes da televisão, especialmente pelo fato de que nenhum meio existe em isolamento: todos compõem um ambiente contínuo. Se o ambiente é transformado pela invenção de uma nova tecnologia, todo esse contínuo é por conseguinte transformado, incluindo aí todas as tecnologias que já existiam.

Essa dinâmica que ocorre entre tecnologias de forma contínua, abre o caminho para se pensar um dos mais relevantes conceitos do autor para o presente trabalho: o conceito de contra-ambiente. A coexistência dos ambientes e os modos como se traduzem parecem ser os principais vetores para que se possa compreender a atuação e a dinâmica dos meios em nossa sociedade. Tal era o propósito de McLuhan: compreender a forma de atuação de um meio na sociedade e na cultura a partir de uma constante interação entre suas lógicas. Entretanto, tal dinâmica, como afirmamos anteriormente, nos é invisível por ela própria. É preciso um dispositivo crítico, capaz de evidenciar os modos pelos quais essa dinâmica ambiental

---

<sup>6</sup>The new TV environment is an electric circuit that takes as its content the earlier environment, the photograph and the movie in particular. (...) The new medium of TV as an environment creates new occupations. As an environment, it is imperceptible except in terms of its content. That is, all that is seen or noticed is the old environment, the movie. But even the effects of TV on the movie go unnoticed, and the effects of the TV environment in altering the entire character of human sensibility and sensory ratios is completely ignored.

funciona. O conceito de contra-ambiente desempenha essa função crítica no pensamento de McLuhan, como afirma: "Na era elétrica, todos os ambientes anteriores se tornaram contra-ambientes. Assim, os antigos ambientes são transformados em áreas de autoconsciência e autoafirmação, garantindo uma interação de forças muito vívida."(McLUHAN, 2013, p. 117).<sup>7</sup>

Os ambientes mais antigos são essas áreas de auto-consciência onde se pode observar esse jogo constante de movimento que ocorre entre os meios. Encontramos, nos meios mais antigos, efeitos estruturais da influência do novo ambiente sobre sua constituição. Se utilizamos esses meios antigos de forma a explorar esses aspectos estruturais - que agora se tornam visíveis e manipuláveis - o resultado é que encontraremos um tipo de produção de sentido que aponta para a constituição do ambiente.

Essa dinâmica tem relação direta com o fato de que McLuhan compreende os meios como dispositivos tradutores. Os meios atuam, em um primeiro momento, como forma de tradução para nossos sentidos e faculdades. Mas dado o fato de que os ambientes de cada meio estão em constante interação e sofrendo influência uns dos outros, é possível entrever que os meios também atuem como tradutores uns dos outros (2007, p.72). A relação entre os ambientes dá-se num nível de tradução, ou de apropriação do ambiente de um dado meio por outro. McLuhan afirma que "o 'conteúdo' de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo" (2007, p. 22). Isso quer dizer que é a partir do que 'está dado' que um novo meio opera, reorganizando a partir de suas gramáticas o contínuo ambiental. A mudança é operada sobre outra linguagem, formatando-a de maneira diferente. Ou seja, é a partir da diferença instaurada por uma nova tecnologia que podemos compreender como as outras funcionam estruturalmente.

A partir de uma nova tecnologia temos uma consciência mais abrangente do modo de funcionamento dos outros meios. Ao adquirir essa compreensão, temos maior controle sobre esse meio, uma possibilidade maior de experimentação. McLuhan afirma isso quando diz que os meios mais antigos assumem novos usos e novos papéis a partir da emergência de novas tecnologias. A dinâmica do ambiente mais recente é se apropriar dos mais antigos. Mas isso não significa que os meios mais antigos não podem se aproveitar de sua própria tradução em um novo meio (que vem junto com uma compreensão melhor de sua própria dinâmica) para expandir suas potencialidades expressivas. É um movimento contrário ao movimento

---

<sup>7</sup>In the electric age all former environments become anti-environments. As such the old environments are transformed into areas of self-awareness and self-assertion, guaranteeing a very lively interplay of forces.

ambiental, de apropriação a partir de uma dada tradução, um contra-ambiente.

Como afirma Nakagawa sobre a dinâmica entre ambientes e contra-ambientes,

todo ambiente apenas se torna perceptível pelo contraponto instituído pelo seu contra-ambiente. Tal compreensão assenta-se na concepção ecológica dos meios, que pressupõe a coexistência e a interação de diferentes meios na cultura. Nessas trocas, observa-se um duplo movimento: primeiro, os meios já existentes são sempre o “conteúdo” do novo, que operacionaliza a tradução daquilo que já existe. Em tal processo, a linguagem ocupa um lugar central, pois a caracterização ambiental dos meios também envolve a produção sgnica vinculada às extensões (...). Como não surge com uma linguagem “pronta” e pré-definida, toda extensão operacionaliza a tradução de formas expressivas já existentes para, então, constituir uma linguagem distintiva. Em segundo lugar, um novo meio não elimina seus antecessores, mas ressignifica-os, conferindo a eles uma nova função na cultura que, igualmente, resvala na produção sgnica. (NAKAGAWA, 2013)

A ressignificação dos meios mais antigos, aludida por Nakagawa, é o que garante a posição dos meios mais antigos como contra-ambientes. Enquanto são os meios dominantes da cultura, toda ela se organiza de acordo com sua lógica, tornando seus processos invisíveis. Quando uma nova tecnologia surge, as mais antigas se encontram deslocadas, pois a sociedade já está organizada pelas lógicas de um novo ambiente. Esse deslocamento não apenas diz respeito ao fato de que essa tecnologia não mais "define" o modo como a sociedade se organiza, mas também que ela foi traduzida pela tecnologia dominante. Como dissemos anteriormente, não apenas a sociedade se transforma a partir da invenção dos meios eletrônicos, por exemplo, como também todas as tecnologias anteriores, inclusive a escrita. Olhar para realizações da escrita tendo em vista - ou como foco de análise - justamente essas transformações é o que garante à escrita um estatuto como contra-ambiente.

Mas McLuhan alerta, de forma bastante clara, que esse processo de explicitação da lógica de um novo ambiente a partir de seus contra-ambientes não é dado. Como indica,

Nossa resposta típica a uma nova tecnologia desestabilizadora é recriar o antigo ambiente ao invés de atentar para as novas oportunidades do novo ambiente. Fracassar ao perceber as novas oportunidades também é fracassar em entender os novos poderes. Isso significa que nós fracassamos ao desenvolver os controles ou anti-ambientes necessários para o novo ambiente. Esse fracasso nos deixa no papel de meros autômatos. (2013, p. 114)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Our typical response to a disrupting new technology is to recreate the old environment instead of heeding the new opportunities of the new environment. Failure to notice the new opportunities is also failure to understand the new powers. This means that we fail to develop the necessary controls or anti-environments for the new environment. This failure leaves us in the role of automata merely.

O que McLuhan chama atenção aqui é que, mesmo que um meio antigo tenha a potencialidade de tornar-se um dispositivo crítico para compreender o ambiente, é preciso que se crie um uso experimental desse meio, que se explore suas características estruturais que agora tornam-se visíveis a nós. Caso contrário, apenas configuramos um meio mais antigo à lógica do novo ambiente, garantindo ainda mais sua invisibilidade. Portanto, é preciso que haja uma inferência direta por sobre os meios antigos de forma a liberar seu potencial latente para torná-lo um contra-ambiente. E é a esse uso que McLuhan designa a arte: "Os artistas de todos os setores são sempre os primeiros a descobrir como capacitar um determinado meio para uso ou como liberar as forças latentes de outro." (2007, p. 73).

O artista, para McLuhan, seria a 'antena da raça' no sentido que manipula meios mais antigos para produzir, a partir deles, formas expressivas. Para McLuhan, uma obra de arte é uma espécie de sonda exploratória de novos ambientes, capaz de discernir seus aspectos constitutivos: "Uma das peculiaridades da arte é servir como um contra-ambiente, uma sonda exploratória que faz com que o ambiente se torne visível. (...) O artista produz contra-ambientes que possibilita que vejamos o ambiente" <sup>9</sup>(2013, p. 118).

Assim, para McLuhan, o artista, e em nosso caso o escritor, tem um papel pragmático na sociedade. Pragmático no sentido de compreender o ambiente e agir em relação a ele, criando 'modelos' estéticos que afetam diretamente a percepção, em relação ao 'fora' ambiental. A dinâmica estrutural de uma obra artística funciona como uma tecnologia, pois ela também se pauta por uma reorganização perceptiva a partir da linguagem e de sua experimentação. Por isso, a palavra contra-ambiente é também um ambiente, mas que funciona de maneira contrária ao que está dado pela tecnologia dominante:

Dê uma forma qualquer a um novo ambiente, e ele adquirirá o estatuto de arte. Noutras palavras, ele se torna visível porque esse é o caráter peculiar da arte. Ela cria atenção; cria percepção. E o papel do artista como criador de modelos de percepção e significados perceptuais é talvez mal compreendido por aqueles que pensam a arte basicamente como um banco de sangue de valores humanos armazenados. Em nosso tempo há muita gente infeliz que vê os tesouros da grande arte do passado poluídos por um novo ambiente corrupto e vulgar. Nunca lhes ocorre que talvez sua tarefa seja a penetração e a exploração desses novos ambientes, e que a mera acumulação da experiência em bancos de sangue chamados arte não contribui muito para a percepção de nosso ambiente atual.

---

<sup>9</sup> "One of the peculiarities of art is to serve as an anti-environment, a probe that makes the environment visible. (...) The artist provides us with anti-environments that enables us to see the environment.

(McLUHAN, 2005 p. 119)

É importante chamar atenção para essa citação de McLuhan para não nos deixarmos levar por uma super-valorização do artista em seu sistema. A arte, para ele, funcionaria assim como as ciências ou a produção de conhecimento, por seu valor heurístico. Tomar as artes como patrimônios imateriais do espírito humano, como esse banco de sangue acumulado dos valores transcendentais, não possui valor para McLuhan. O que interessa é como a arte funciona de maneira prática, para tornar o ambiente no qual estamos inseridos visível. A única particularidade do artista é o fato de que, ao contrário da maioria das pessoas, ele se dedica a estudar e a elaborar as formas pelas quais um meio pode criar modelos de percepção. O artista experimenta com seu meio, sua tecnologia de inscrição, e força seus limites. Essa atitude é o que garante esse potencial heurístico da arte. Para McLuhan toda a arte que se preste é arte experimental, que leva ao limite os potenciais expressivos de cada meio. E, por ser assim, é sempre iminente uma atividade crítica.

Explorar os novos ambientes de forma a compreendê-los e deles extrair seu potencial criativo latente (2005, p.119). Tal seria o papel dos contra-ambientes no pensamento de McLuhan. Por isso que Lamberti, ao analisar a crítica literária de McLuhan, afirma que ele não vê os textos literários como 'assuntos' a serem discutidos, mas sim como funções. Para McLuhan, era necessário tratar "a literatura como um instrumento de sondagem para alertar-nos para a mudanças do nosso próprio ambiente" (LAMBERTI, 2012, p.20)<sup>10</sup>. Uma sonda capaz de adentrar o ambiente e explorar suas potencialidades na relação com os meios mais antigos e assim conseguir compreender melhor sua constituição. A literatura sempre foi o espaço privilegiado nas análises de McLuhan, procedimento que estamos seguindo nesse trabalho, ao vislumbrar como textos literários contemporâneos podem servir de contra-ambientes para o ambiente em que estamos inseridos. Por isso, trataremos da literatura como um dispositivo crítico realizando, pela lógica contra-ambiental, uma verdadeira escrita do invisível. Como Lamberti afirma sobre o método do autor canadense: "McLuhan torna as obras-primas do modernismo literário em instrumentos cognitivos para melhor compreender novos processos ambientais. Ele o faz através de uma análise cuidadosa de suas formas fragmentárias, assim como de seu uso refinado e não usual da linguagem. (LAMBERTI,

---

<sup>10</sup>"literature as a probing instrument of alerting one to one's own environmental change."

2012, p. 95)<sup>11</sup>.

Esse processo de tratar da literatura, ou dos contra-ambientes, como instrumentos cognitivos possibilitou a McLuhan elaborar uma historização dos diferentes ambientes que foram criados pelas tecnologias ao longo da história. A proposta de McLuhan da compreensão das tecnologias enquanto criadoras de ambientes abrasivos, responsáveis por realizar transformações gerais nos modos de vivência humanos, é fruto de um trabalho realizado pelo pesquisador canadense cujo centro sempre foi o modo como as novas tecnologias traduziam-se nas antigas. McLuhan jamais conta a história dos meios a partir de descrição das invenções e suas propriedades específicas, mas sim de um ponto de vista que leva em conta as traduções operados por essas tecnologias nas mais diversas esferas da cultura e da sociedade. São essas traduções que evidenciam um conjunto de regras, próprios das materialidades dos meios, capaz de compreender as formas com as quais tais meios agem. Essas traduções sempre aparecem na forma dos contra-ambientes, pois tornam esses ambientes visíveis

Dessa forma, nota-se que o trabalho de compreensão ambiental dá-se muito mais no momento das passagens de um ambiente a outro do que efetivamente de análise tecnológica. Pois é justamente nesses momentos em que os meios antigos começam a sofrer o atrito das novas tecnologias, transformando-se. Como afirma Machado (2014), "contar a história dos meios não pela sucessão de inventos sóciotécnicos isolados, mas pelos 'efeitos' culturais, isto é, pelas transformações no modo de tratar as informações representativas das percepções em ambientes vivenciais" (2014, p.60).

Essa questão dos efeitos é de extrema relevância no pensamento de McLuhan. Como o próprio McLuhan afirma, "Os efeitos vêm antes das causas em todas as situações. O fundo vem antes da figura em todas as situações" (2005, p. 252). O que McLuhan quer dizer é que não há como falar das tecnologias por elas próprias, pois aquilo que conseguimos perceber das mesmas é apenas a sua "figura", o seu conteúdo, a sua mensagem. Aquilo que efetivamente define a sociedade e nosso modo de articulação está no "fundo", é o ambiente, invisível para nós. Por isso que os efeitos sempre chegam antes: sentimos o modo como as tecnologias compõem o ambiente e transformam a sociedade antes de saber qual a causa específica dessa articulação.

---

<sup>11</sup>"McLuhan turns the modernist literary masterpieces into cognitive tools to better understand new environmental processes. He does so through a careful analysis of their fragmented forms, as well as of their unusual and refined use of language."

Não é uma questão de constituição estrutural de uma dada tecnologia, mas sim do modo como essa estruturalidade produz um efeito na sociedade na qual ela é inserida. É muito mais uma questão de tradução do que de inserção: "Minha abordagem do estudo dos meios de comunicação sempre foi a de mostrar os efeitos subliminares de nossas tecnologias sobre nossas psiques, mostrar não o programa, mas o impacto do meio de comunicação sobre o usuário humano." (2005, p.240). Deixando de lado esse deslize antropocêntrico de McLuhan, ele deixa claro que o que importa são os efeitos que uma tecnologia produz, seja sobre a sociedade, seja sobre outras tecnologias. Por isso que Lamberti afirma que: "A variável tecnológica ajuda a introduzir novas situações ambientais. Nós só podemos compreender isso ao sondar/explorar uma rede complexa de forças que percebemos inicialmente em termos de efeitos (o que é imediatamente visível) e só depois nos termos de seus padrões escondidos" (LAMBERTI, 2012, p.130).<sup>12</sup>

Assim, fica claro que o que deve ser analisado são justamente os "efeitos" culturais produzidos pelos meios. Tais efeitos são relacionados com os modos de produzir, armazenar e transmitir a informação. Como não há expressão fora de sua dimensão material, a introdução de uma nova tecnologia de comunicação abre não apenas todo um novo leque de possibilidades materiais para o tratamento de diferentes tipos de informação, como também modifica o nosso olhar em relação ao mundo que se abre justamente a partir dessas possibilidades e lógicas que até então mantinham-se inexploradas (ou inexistentes), justamente por não haver materiais disponíveis, ou, até mesmo, um raciocínio capaz de dar conta dessa informação Como aponta Machado,

o ponto significativo na hipótese de McLuhan se traduz no seu entendimento de que o modo de produzir informação interfere na maneira pela qual a informação é percebida e compreendida culturalmente. Nesse caso, a tecnologia coloca-se a serviço da linguagem como processo de significação. O efeito revela-se, por conseguinte, como instrumento a transformar a informação em linguagem e esta em veículo de percepção e conhecimento. (2014, p. 60)

Há, portanto, uma relação íntima e indissociável entre tecnologia e linguagem dentro dessa perspectiva. Pois é justamente a materialidade da tecnologia que abre a possibilidade de tornar diferentes aspectos do mundo cognoscíveis através da linguagem. Entretanto, a forma

---

<sup>12</sup>"The technological variable assists in introducing new environmental situations. We can only understand this by probing a complex network of forces which we perceive first in terms of effects (what is immediately visible) and only later in terms of their hidden patterns.

com que tal linguagem toma corpo é necessariamente decorrente dos modos de operação dessa tecnologia. O ambiente, para McLuhan, enquanto conjunto desses efeitos culturais, é portanto essa grande articulação tradutória que possibilita a abertura do mundo enquanto linguagem através de suas propriedades materiais. Há uma relação que rompe com a ideia de causa e efeito aqui: não há como conhecer o mundo senão através dos efeitos produzidos pela articulação entre linguagem e tecnologia. O efeito, ou a tradução da tecnologia em linguagem, é o que possibilita a compreensão das causas, e não o oposto.

Por isso Machado afirma que a história dos meios é, para McLuhan, uma história da linguagem (2014, p.61). Inclusive, McLuhan chega a afirmar que as tecnologias funcionariam como linguagens:

Aos poucos, fui forçado a concluir que quaisquer extensões humanas são expressões de nosso próprio ser e, em essência, literalmente linguísticas. Quer se trate de sapatos ou de bengalas, de zíperes ou de tratores, todas essas formas são linguísticas na estrutura e exteriorizações ou expressões do homem. Têm sua própria sintaxe ou gramática, como qualquer forma verbal. Esse foi o resultado inesperado de olhar para essas inovações estruturalmente, com a intenção de descobrir apenas estruturas individuais. Por fim, compreendi que essas estruturas são literalmente linguísticas; não há diferença entre hardware e software, entre tecnologia verbal e não-verbal, em termos desse caráter linguístico ou elemento comum. (2005, p. 341)

A linguagem está no centro da dinâmica ambiental, sempre compreendida como processo em contínua transformação. Compreender essa dinâmica implica dar conta “das diferentes formações perceptuais e cognitivas utilizadas nos processos de trocas e de convivências, merecidamente, denominadas 'linguagens da comunicação’” (2014, p. 60). Ou seja, há na interação entre aparato tecnológico, informação, sociedade e mensagem, uma complexa dinâmica de tradução, sendo essa dinâmica aquilo a que podemos chamar de processo comunicativo. As dinâmicas próprias de um meio são responsáveis por determinar “a maneira pela qual a informação é processada para se tornar linguagem” (MACHADO, 2014, p.61), e expressam o processo em que “o tratamento da informação foi traduzido em termos do meio, o qual produz, por sua vez, um efeito decisivo sobre a mensagem” (MACHADO, 2014 p. 63).

O que McLuhan, através de Machado, está chamando atenção aqui é justamente o fato de que é preciso, em sua perspectiva, compreender a linguagem em conjunção com o

ambiente no qual ela é utilizada. Toda a linguagem é forjada no interior de um arranjo tecnológico complexo, que abre (ou limita) suas possibilidades de expressão. Por isso, McLuhan compreende que aquilo que conhecemos do mundo ou o que dele podemos expressar é necessariamente mediado por um agenciamento que pouco tem a ver com nossa 'interioridade' ou 'consciência', mas, sim, com padrões e sistemas exteriores a nós mesmos, que moldam o nosso estar no mundo.

As novas formas tecnológicas transformam a nossa linguagem e, por conseguinte, aquilo que podemos perceber do mundo. Não pensamos ou nos expressamos da mesma maneira depois que o modo de produzir, armazenar e distribuir informação é transformado por uma tecnologia. Entretanto, é justamente nessa articulação entre tecnologia e linguagem que reside aquilo que McLuhan chama de ambientes: as transformações que essa relação opera sobre o mundo e sobre nós mesmos. Para efeito de síntese, Machado afirma que

o modo de tratar e de apresentar a informação age decisivamente sobre a percepção e provoca diferentes contatos com o mundo. Com isso, é possível dizer que a nova forma de apresentação das ideias conduz a modificações significativas das relações humanas. O efeito é o forte indicio de mudanças perceptivas, sensoriais, cognitivas, performativas, bem como de um conjunto de relações e implicações em que nada pode ser considerado isoladamente. Assim o meio adquire a condição de objeto de pesquisa e de entendimento. Em última análise: o meio cria padrões de conexão formadores de ambientes (MACHADO, 2014 p. 63)

Essa forma de compreender a tecnologia não como o ponto centralizado da análise, mas a partir a inevitável interação que ela propõe com todos os aspectos da cultura é a dimensão que nos interessa no trabalho de McLuhan. Tentar compreender historicamente o modo como se articulam essa interação e as traduções operadas por essa dinâmica é o que nos permite definir o estatuto contemporâneo da linguagem em sua materialidade. Ou, nas palavras de Machado, estabelecer uma

história que valoriza os efeitos e não as sucessões tem o mérito de acompanhar o desenvolvimento dos meios de comunicação não como aparatos tecnológicos mas, sobretudo, como linguagem. Graças à capacidade de elaborar linguagem, os meios podem mudar comportamentos, ações, percepções. Esse é o mérito maior da história alfabetizadora. Ao assumir o centro do processo de alfabetização pelos meios, **a linguagem mostra-se em seus diferentes códigos históricos.** (MACHADO, 2014, p. 68, grifo nosso)

O apontamento de que não apenas a linguagem possui códigos históricos, mas que a mesma tem a capacidade de mostrá-los, é justamente o ponto central de nossa pesquisa em

relação à literatura contemporânea em relação às mídias: compreender a articulação de códigos e dinâmicas, inaugurados pelas mídias, e o modo como são expressos a partir do uso experimental da escrita (seu contra-ambiente).

Para isso, é preciso compreender as diferentes configurações ambientais propostas por McLuhan e, principalmente, os modos de tradução ocorridos em suas passagens. Os ambientes da oralidade, da escrita (dividida em alfabeto fonético e tipografia) e da eletricidade, apresentam, cada um em sua particularidade, características ambientais que foram sendo traduzidas em diferentes lógicas, mas que não desaparecem. A configuração ambiental contemporânea, tratada por McLuhan como uma “ecologia das mídias”, possui em si, sincronicamente, todos os traços e características ambientais próprias dos ambientes que a precederam. Dessa forma, para compreender os códigos históricos que constituem a linguagem tal como expressa na literatura contemporânea, esse percurso se faz necessário.

McLuhan compreende a história dos ambientes a partir dos seus efeitos produzidos na cultura. Destaca o ambiente da oralidade a partir de seu efeito de integração dos sentidos em um espaço acústico, próprio de sociedades tribais; já na escrita alfabética, compreende a ideia de síntese visual da própria tecnologia na construção e estabelecimento das sociedades destribilizadas, assim como o efeito de multiplicação da imprensa e da escrita tipográfica. Já no ambiente da eletricidade, o principal efeito destacado é o da simultaneidade, o que dá vazão para a compreensão McLuhaniana de ecologia das mídias e um processo tratado por ele de retribalização, ou a constituição de um espaço acústico reconfigurado eletronicamente.

A análise aqui da cultura oral enquanto ambiente de integração dos sentidos se torna necessária justamente pelo seu processo de redimensionamento ocorrida com a invenção das mídias eletrônicas. Como afirma Machado,

a cultura oral serviu de parâmetro comparativo às várias transformações observadas por McLuhan. Contudo, não se tratou das mudanças sem antes examinar sua especificidade. O que, afinal, significava para McLuhan o caráter multissensorial e intuitivo dessa cultura que foi tão decisivamente redimensionado pela condição eletrônica? (2014, p.75)

No espaço tribal, ou da oralidade, McLuhan afirma que a comunicação e a expressão sempre se dão num espaço delimitado necessariamente pela voz. Para ele, o traço central da oralidade é a necessidade de integração dos sentidos em um ambiente multissensorial. Pois não apenas a informação acústica é a primordial, como também, por sua própria característica,

a fonte dessa informação é difusa, não ordenada. O som não tem uma orientação definida, se espalha, é envolvente. Por isso o ambiente da oralidade não é apenas auditivo, mas sim áudio-tátil, pois o que define a sua multissensorialidade é uma dinâmica entre som, movimento, pele.

McLuhan observa esse tipo de ambiente especialmente a partir de rituais e celebrações tribais observados por antropólogos. As práticas ancestrais de comunidades orais visavam uma integração da tribo em situações específicas e delimitadas no espaço, de envolvimento geral como rituais religiosos, com o contar histórias e com os mitos. Interessante é notar que tais práticas têm sua origem e se refletem justamente no modo de vida tribal. O som da palavra, aparte o fato de necessitar de um envolvimento espacial limitado para ser compreendido dados os limites do sentido da audição, também é entendido como movimentos e experiências próprias da vida comunal.

Ou seja, o ambiente audiotátil da oralidade baseia-se fortemente numa ideia de comunidade e experiência coletiva abrasiva. A força dos mitos, dos rituais, de experiências de transe, característicos dessas sociedades, são, em grande medida, moldados justamente pela forma da palavra falada enquanto linguagem comunicativa. Esse tipo de experiência, McLuhan argumenta, é reprisado no ambiente da eletricidade, onde multissensorialidade é traduzida como simultaneidade (como veremos mais adiante). Machado chama a atenção para um evento corriqueiro, como um show de rock, onde “a eletricidade criou um ambiente em que as pessoas vão, não apenas para verem ou ouvirem música, mas, antes de tudo, para viverem a experiência de estarem juntas, em contato, e desfrutarem de reverberações comuns” (2014, p.77). Da mesma forma, se com a escrita o espaço foi exteriorizado e multiplicado para fronteiras além da comunidade, com a eletricidade e as múltiplas telas do contemporâneo, podemos estar distantes no espaço, ainda que 'vibrando' numa mesma ressonância, dividindo a mesma experiência no tempo, simultaneamente.

Ainda que a oralidade tivesse um ambiente marcado como sua 'mensagem', McLuhan compreende como primeira tecnologia efetiva de comunicação o alfabeto fonético, e posteriormente a escrita tipográfica. O alfabeto fonético foi a tecnologia capaz de estender a palavra falada para uma superfície, exteriorizando a mesma de seu suporte natural - o corpo humano. Essa extensão e exteriorização do som para sinais gráficos, traduziu toda uma cultura baseada num ambiente áudio-tátil para um ambiente em que havia um sentido muito evidente colocado no centro: a visão. Essa passagem do ambiente da oralidade para a escrita evidencia

de forma muito clara o processo definidor da dinâmica tradutiva dos meios, onde o conteúdo do meio novo é sempre o ambiente anterior. A escrita produz um ambiente radicalmente diverso da oralidade, inclusive colocando em seu centro um outro sentido humano, mas essa transformação ambiental ainda tem como seu conteúdo o som, ou a palavra falada.

Se o ambiente da oralidade era definido por uma multissensorialidade envolvente, a escrita produz um ambiente de total exterioridade. Os sentidos da audição e do tato, marcados pela ideia de presença e contato, dão lugar a um tipo de percepção 'do fora', onde preciso me projetar de mim mesmo para apreender a linguagem. Por isso o sentido da visão é o privilegiado: a escrita está gravada em uma determinada superfície, num espaço delimitado que está além de mim. Diferentemente do espaço acústico, a escrita não me 'invade' como parte da atmosfera, mas necessita ser buscada pelos olhos. Como Machado frisa bem,

Alfabeto e cidade constituem uma matriz do que ficou conhecido como cultura visual. Ambos são inscrições no espaço, um na página, a outra no espaço físico de um terreno ou território. A visualidade enfatiza a continuidade, o que faz com que tempo e espaço tenham uma conjugação muito particular em termos de configuração escrita. (2014, p. 81)

No interior de uma comunidade tribal, o espaço é constituído em múltiplas vias e direções, sem uma organização determinada. Já no ambiente da escrita, a ideia da linearidade das marcas e da compreensão do todo pela junção das partes cria essa continuidade destacada por Machado. Essa organização do tempo em conjunção com o espaço, próprio do alfabeto, dá vazão também à constituição do rompimento com o modo de vida tribal: a cidade.

Nota-se que podemos identificar dois índices de tradução ocorridos entre o ambiente tribal da oralidade e o ambiente da escrita: a exteriorização e a síntese visual. O primeiro, em relação ao espaço da comunidade. A tribo foi exteriorizada para o espaço demarcado da cidade, tal qual a palavra impressa exteriorizou a fala. Em relação ao segundo, o modo de organização da vida cotidiana, tendo em vista a disposição da cidade, necessariamente atravessa uma compreensão visual de suas lógicas: ruas, estabelecimentos, circulação. Da mesma forma, a escrita se firma enquanto linguagem apenas a partir do seu processo de visualização: o olho necessariamente deve buscar a inscrição:

A civilização se baseia na alfabetização porque esta é um processamento uniforme de uma cultura pelo sentido da visão projetado no espaço e no tempo pelo alfabeto. Nas culturas tribais, a experiência se organiza segundo o sentido vital auditivo, que reprime os valores visuais. A audição, à diferença do olho frio e neutro, é hiperestética, sutil e todo-inclusiva. As culturas orais agem e reagem

ao mesmo tempo. A cultura fonética fornece aos homens os meios de reprimir os sentimentos e emoções quando envolvidos na ação. (McLUHAN, 2007 p.105)

Como bem aponta McLuhan: “Qualquer nova tecnologia de transporte ou comunicação tende a criar seu respectivo meio ambiente humano. (...) Ambientes tecnológicos não são recipientes puramente passivos de pessoas, mas ativos processos que remodelam pessoas e igualmente outras tecnologias.” (2007, p.15). O caráter de o ambiente remodelar pessoas e seu complexo de vivência nos parece estar claramente definido. Entretanto, como a citação aponta, os ambientes também são responsáveis por remodelar outras tecnologias, especialmente aquelas anteriores às definidoras do ambiente. Essas tecnologias antigas recebem o nome de contra-ambientes, como apontado acima, e de certa forma apontam para uma melhor compreensão do ambiente.

uma das coisas que ocorrem quando um novo veículo entra em cena é que nos tornamos conscientes das características básicas dos veículos mais antigos, de um modo que não víamos quando as coisas estavam acontecendo. (...) O rádio parece ter adquirido uma consciência maior de sua própria identidade depois da televisão, e o mesmo ocorreu com o cinema. Assim, há uma grande vantagem nessa revolução provocada por um novo meio de comunicação, ao revelar algumas das características anteriores da mídia mais antiga, tornando-as mais inteligíveis e mais úteis, dando-nos uma consciência maior do controle que temos sobre ela. (McLUHAN, 2005, p. 62)

Na passagem da cultura oralizada para a cultura visual da escrita, a tecnologia da fala necessariamente é traduzida em função do alfabeto fonético e sua posterior transformação. Regiane Nakagawa (2010) vai compreender essa reconfiguração da fala como contra-ambiente justamente pelo uso da retórica. Pois, mais do que apontar para a configuração ambiental, o contra-ambiente também é um uso mais aprimorado - McLuhan irá referir-se a ele como um uso artístico - das tecnologias mais antigas. A própria auto-consciência da fala e suas figuras de linguagem mapeadas na disciplina da retórica aponta para a confirmação dessa tese, especialmente pelo fato de ter surgido justamente no momento de transição da cultura tribal para a cultura letrada.

Esse processo de transição também relaciona-se ao que McLuhan irá chamar de destribalização do homem. Tal definição é fundamental não apenas pelo fato de o processo de retribalização ser operado a partir da tecnologia elétrica, mas também pela criação da noção de 'meios' de comunicação exteriorizados e não como os nossos próprios sentidos utilizados sem sua exteriorização em uma materialidade comunicativa. Faz parte da criação da cultura

letrada o processo de materialização dos meios de comunicação, através do alfabeto fonético:

O homem abandonou o mundo da tribo pela "sociedade aberta" trocando um ouvido por um olho através da tecnologia da escrita. O alfabeto, particularmente, habilitou-o a romper o círculo mágico e encantado, sonoro, do mundo tribal (McLUHAN, 2007 p. 161)

Assim como o alfabeto fonético foi responsável pela destribalização do homem, também é essa tecnologia responsável pela implementação da segunda fase da destribalização, qual seja a imprensa. Mas é preciso compreender que a imprensa não é apenas a impressão da palavra escrita do alfabeto. A linguagem inaugurada pelo ambiente da imprensa, ou a Galáxia de Gutemberg, é a linguagem elaborada já levando em conta a mediação da prensa tipográfica, onde os tipos já estão dispostos numa máquina e sua produção de escrita é através de combinatória entre signos diversos.

O que McLuhan está destacando aqui é o fato de que a escrita possibilita um efeito de síntese linear e causal, a partir da conjugação desses diferentes signos. A linearidade da escrita cria uma especialização da expressão, onde cada elemento assume um papel específico e funciona em conjunção com os outros a partir da diferença. O processo de leitura especializada, de acordo com McLuhan, é responsável por desenvolver não apenas o conhecimento especializado em suas diversas manifestações, como também criar um ambiente que possibilita uma efetiva simbolização do mundo.

O alfabeto surgiu como tecnologia única em que sinais gráficos, constituídos por letras semanticamente destituídas de significado, representam sons, também sem significação, mas todos articulados geram palavras, frases e sentidos. Graças ao processo combinatório, os sinais adquirem significados e constroem sentidos amplos, permitindo acesso cultural à esfera de bens simbólicos (MACHADO, 2014, p. 77-78)

A invenção da escrita e o acesso cultural à esfera de bens simbólicos não quer dizer que apenas os alfabetizados podem simbolizar o mundo. Pelo contrário, a ideia de ambiente é o que possibilita que toda a cultura se organize nas formas da tecnologia, e todo o complexo de vivência se estabeleça em função de suas lógicas através de diferentes práticas. A escrita não se expressa apenas em seu suporte material, mas viabiliza toda uma complexa interação entre instituições, linguagem e cultura, o que caracteriza seu ambiente. A forma escrita, especialmente a partir da escrita tipográfica, difunde um tipo específico de relação com a cultura e a organização da sociedade, especialmente através da ideia de conhecimento

especializado e da criação de uma linguagem visual:

O livro impresso, como extensão da faculdade visual, intensificou a perspectiva e o ponto de vista fixo. Associada à ênfase visual do ponto de vista e do ponto de fuga que produzem a ilusão da perspectiva, veio uma outra ilusão: a de que o espaço é visual, uniforme e contínuo. A linearidade, a precisão e a uniformidade da disposição dos tipos móveis são inseparáveis das grandes formas e inovações culturais da experiência renascentista. A nova intensidade da pressão visual e do ponto de vista particular, no primeiro século da imprensa, veio associado aos meios de auto-expressão tornados possíveis pela extensão tipográfica do homem. (McLUHAN, 2007 p.197)

Interessante notar que esse efeito de multiplicação da escrita é o que possibilita o espalhamento das formas culturais enquanto bens simbólicos materiais. O preenchimento do espaço vazio, como aponta Machado, produz um tipo de relação do homem com o mundo que visa codificá-lo de forma a torná-lo apreensível. Tal forma de codificação sempre se expressa através de signos materiais espacialmente constituídos: seja a cidade, o conhecimento aplicado, a literatura, as artes. Contudo, deve-se notar que essa configuração ambiental da rematerialização do mundo em código só se torna efetivamente visível a partir do surgimento de tecnologias posteriores à escrita. Justamente pelo fato da invisibilidade do ambiente, os processos de mediação material operados pela escrita nos aparecem transparentes. A mediação do mundo efetivada pela escrita torna-se, de certa forma, o próprio mundo e nosso modo de percebê-lo.

Se o efeito primordial da escrita é a criação de uma linguagem visual, é preciso compreender as diferentes implicações desse efeito. Quer dizer: a linguagem visual da escrita criou sentidos em superfícies, sejam elas páginas, telas ou pedras. A linearidade e sequencialidade da linguagem visual identificam como escrita tanto os signos gráficos da linguagem alfabética quanto a projeção perspectica da linguagem pictórica. (...) A palavra escrita revela, então, seu principal efeito: a multiplicação e o preenchimento do espaço vazio. Com a tipografia, tudo se torna escrito. Assim se manifesta um conhecimento aplicado do mundo capaz de transformá-lo em diferentes instâncias de sentidos. A especialização da escrita permite o desenvolvimento de outras linguagens: a linguagem impressa, a linguagem visual, a linguagem do espaço e, como efeito disso, a formação do homem leitor. Temos configurado o medium da palavra impressa, quer dizer, o ambiente de meios que ela estimula, no interior dos quais se criou um novo estado de relação entre os sentidos e um novo estado de consciência (MACHADO, 2014, p. 91 - 92)

McLuhan compreende essa 'tomada de consciência' das formas de mediação próprias do ambiente da escrita justamente na passagem desse ambiente para o da eletricidade.

Diferentemente da escrita, caracterizada por sua linearidade e especialização do sentido da visão, o ambiente da eletricidade é caracterizado por seu efeito de simultaneidade. Isso quer dizer que não apenas temos uma percepção linear e mediada materialmente por signos, tal como estabelecido pela escrita, como também acesso a outros tipos de mediação que conjugam os sentidos de forma abrasiva. Rádio, telégrafo, máquina de escrever, cinema: todas essas formas tecnológicas exploram de diferentes maneiras o modo como se articulam nossos sentidos e alteram profundamente o caráter histórico da linguagem. Pois, se antes o meio pelo qual a linguagem se organizava era através dos símbolos lineares da escrita, no ambiente da eletricidade é possível a produção de mensagens que envolvem outras matrizes expressivas. Se na escrita tudo precisava ser traduzido em signo gráfico, no ambiente da eletricidade outras formas de expressão e configuração da linguagem tornam-se disponíveis, criando potencialidades expressivas que vão além das formas possíveis previstas pela tecnologia da escrita. Mais que isso, um dos grandes efeitos da eletricidade é a ideia de simultaneidade: não apenas os sentidos são configurados como um todo na produção de sentido através da linguagem, como as tecnologias funcionam em conjunção, ao mesmo tempo.

Ou seja, a escrita é necessariamente reconfigurada visto que a forma da linguagem já não é mais limitada pela lógica tecnológica do alfabeto ou da tipografia. A liberação de sentidos ainda não previstos em textos literários é decorrente dessa reconfiguração, em dois aspectos: no primeiro, abre-se um leque de possibilidades de expressão que escapam à lógica linear e discriminada da escrita. No segundo, se possui uma maior consciência das lógicas de processamento da linguagem escrita justamente pela diferença em relação a outras formas de elaborar a expressão.

É justamente na forma com que a escrita se expressa que McLuhan irá identificar as transformações ambientais produzidas pela eletricidade por sobre a escrita. Como afirma Lamberti,

A forma não era apenas uma moldura para abrigar palavras, mas um componente fundamental do processo narrativo. A escrita já não podia ser representacional, porque novas descobertas em diversos domínios distintos desafiavam tanto o conhecimento tradicional quanto os cânones tradicionais. (...) Palavras já não eram entendidas como abstrações, mas como recipientes de múltiplos significados, constantemente reconfiguradas e hibridizadas com outros códigos semiológicos, da música à pintura, do teatro ao cinema. Encontram-se palavras e sons nas pinturas de Picasso, música nas páginas de Joyce, close-ups cinematográficos nas descrições de Fitzgerald: produções modernistas já não são composições “monossensoriais”,

mas multissensoriais – ou seja, multimídia. (LAMBERTI, 2012, p. 105)<sup>13</sup>

Retomamos agora a nossas considerações iniciais a respeito da dinâmica entre ambientes e contra-ambientes, pois é justamente a partir dessa dinâmica que McLuhan mapeia os efeitos da eletricidade como ambiente. Os efeitos de simultaneidade produzidos pela eletricidade, ou a identificação de diferentes formas semióticas traduzidas pela literatura, são resultado dessa análise detida que McLuhan elabora sobre as características formais de obras da virada do século XIX para o XX. A eletricidade tornou todos os ambientes anteriores visíveis, e os artistas engajados com o estudo das possibilidades expressivas de seus meios começam a elaborar, em conjunção com o ambiente, um tipo de arte completamente diferente do que havia sido elaborado até então.

McLuhan identifica, seguindo a lógica dos contra-ambientes como dispositivos críticos, que é através da escrita que se pode compreender de forma mais apurada a configuração do novo ambiente. Pois, se antes a escrita é que era 'invisível' à nossa percepção, agora são os meios eletrônicos que o são. Já a escrita, por tornar-se auto-consciente, consegue a partir de suas próprias formas expressar criticamente as lógicas que agora moldavam o mundo. O autor canadense usa o realismo como exemplo de uma forma contra-ambiental:

No século XVIII, quando o realismo se tornou um novo método literário, o ambiente externo foi colocado no lugar do anti-ambiente. Daniel Defoe e outros atribuíram ao mundo banal o papel de objeto de arte. O ambiente começou a ser utilizado como uma sonda perceptiva. Ele se tornou autoconsciente. Deixou de ser um padrão despercebido e dominante para se tornar um “objeto ansioso”. O ambiente utilizado como investigação ou objeto de arte é satírico, porque chama a atenção para si mesmo. Os poetas românticos levaram essa técnica à natureza externa ao transformarem a natureza em um objeto de arte. Começando com Baudelaire e Rimbaud e continuando com Hopkins, Eliot e James Joyce, os poetas voltaram sua atenção para a língua enquanto sonda exploratória. Utilizada por muito tempo como ambiente, a língua se tornou um instrumento de exploração e pesquisa. Ela se tornou um ambiente. Ela se tornou Pop Art. (2013, p. 86)<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>form was not just a frame to contain words but a fundamental component of the narrative process. Writing could no longer be representational because new discoveries in many different domains were challenging both traditional knowledge and traditional canons. (...) Words were no longer perceived as abstractions but as containers of multiple meanings, constantly resembled and hybridized with other semiological codes, from music to painting, from theatre to cinema. You find words and sounds on Picasso's canvases, music on Joyce's pages, cinematic close-ups in Fitzgerald's descriptions: modernist productions are no longer 'mono-sensorial', but multi-sensorial - that is, multimedia - renderings.

<sup>14</sup>In the eighteenth century when realism became a new method in literature, what happened was that the external environment was put in the place of anti-environment. The ordinary world was given the role of art object by Daniel Defoe and others. The environment began to be used as a perceptual probe. It became self-conscious. It became an 'anxious object' instead of being an unperceived and pervasive pattern. Environment used as a probe or art object is satirical because it draws

A ideia de que o ambiente era invisível agora começa a se desfazer, a partir do momento em que escritores começam a utilizar o próprio mundo como forma de arte através da literatura. Essa auto-referência do ambiente a partir da linguagem é o que torna os padrões do ambiente visíveis. A linguagem escrita deixa de ser um mero veículo para significações, invisível, e passa a ser elaborada em sua materialidade. McLuhan afirma claramente: a linguagem que por muito tempo foi tratada como parte do ambiente, agora torna-se um instrumento de exploração perceptiva justamente por não ser mais a tecnologia dominante de uma sociedade. E essa exploração efetuada por esses poetas e escritores, tomada como instrumento heurístico, é o que torna capaz a análise daquilo que era invisível: o ambiente da eletricidade e seus efeitos sobre nós.

McLuhan afirma, inclusive, que o modo como operacionalizou sua teoria sobre os meios de comunicação foi detendo-se sobre o trabalho de escritores da virada do século, exatamente quando está ocorrendo o surgimento do ambiente eletrônico:

De fato, vocês descobrirão que os grandes instrutores em todas as questões de mídia são esses pintores e poetas do fim do século XIX e pessoas como James Joyce, Eliot, Pound e outros. Eles passaram a vida estudando os nossos sentidos enquanto entravam tecnologicamente no ambiente, porque compreendiam que isso tinha um efeito profundo sobre a linguagem e sobre o meio de comunicação que estavam trabalhando como poetas (MCLUHAN, 2005, p. 133)

O modo como esses escritores refletiam a presença e configuração do novo ambiente era expresso na própria materialidade da escrita, ou melhor, nas formas expressivas que usavam para escrever. As diferentes lógicas de escrita inaugurados pelos artistas da virada do século XIX para o XX, tratados por McLuhan por um 'novo estilo', só foram possibilitadas porque esses escritores identificaram uma articulação tradutória entre as novas tecnologias e sua expressão na reconfiguração da linguagem. Assim, a literatura pode assumir uma nova forma, possível apenas pelo modo como o ambiente estava configurado. Em decorrência disso, essas novas formas, se compreendidas, indicam a própria configuração do ambiente:

O estilo não é o modo de expressar alguma coisa. É um modo de ver, de conhecer. Devo todo o meu conhecimento dos meios de comunicação a pessoas como Flaubert, Rimbaud e Baudelaire. Eles

---

attention to itself. The romantic poets extended this technique to external nature transforming nature into an art object. Beginning with Baudelaire and Rimbaud and continuing with Hopkins and Eliot and James Joyce, the poets turned their attention to language as a probe. Long used as an environment, language became an instrument of exploration and research. It became an environment. It became Pop Art.

começaram a estudar os materiais com que trabalhavam visando ser fieis ao estilo. Eles puseram-se a estudar não o que queriam expressar, mas sim os meios disponíveis para a expressão. Quando começaram a estudar esses materiais, não tardaram a descobrir que o meio é a mensagem. Foi uma grande façanha, porque o que descobriram foi que a função da arte é ensinar a percepção humana. (MCLUHAN, 2005, p. 131)

A literatura, para McLuhan, desde o século XIX é um contra-ambiente. Entretanto, é infrutífero utilizar-se de suas categorias de análise para abordar textos contemporâneos como instrumentos cognitivos, pois o ambiente que McLuhan descreve a partir desses poetas e pintores é diferente do qual estamos inseridos contemporaneamente. Cabe, entretanto, utilizar-se desse processo metodológico de compreender as formas pelas quais a escrita é continuamente transformada pelos efeitos por ela sofridos pelo ambiente e de que forma produz sentido nessa relação. Pois é nessa dinâmica entre ambiente midiático e contra-ambiente literário que jaz a capacidade de se utilizar a literatura como um instrumento crítico capaz de jogar luz às lógicas que, segundo McLuhan, nos são invisíveis. É preciso compreender como as dinâmicas dos meios de comunicação contemporâneos operam a partir de sua tradução na literatura para tentar apontar caminhos possíveis para a sua compreensão. Esse é o propósito dessa dissertação de mestrado.

## **2.2. FRIEDRICH KITTLER E AS REDES DISCURSIVAS**

Como continuidade à constituição teórico-metodológica da literatura como um objeto de estudos para o campo da comunicação, encontramos na obra de Friedrich Kittler um relevante intercessor. O autor alemão, vinculado à chamada Nova Teoria da Mídia Alemã, seguindo os passos de McLuhan, também elabora um pensamento sobre a questão das mídias a partir de textos literários. Como o próprio afirma em sua principal obra, *Discourse Networks* (1990), "Textos literários podem assim ser lidos como o centro metodológico, apenas metodológico, de Redes Discursivas, em contextos que explodem o esquema de duas culturas de nossos departamentos acadêmicos"<sup>15</sup> (1990, p.371).

Assim como McLuhan, Kittler também posiciona a literatura como o centro metodológico de suas análises sobre as mídias. A posição ocupada por esses textos, para Kittler, é semelhante ao modo como McLuhan compreende os contra-ambientes: como

---

<sup>15</sup> "Literary texts can thus be read as a methodological, but only a methodological, center of Discourse Networks, in contexts that explode the two-cultures schema of our academic departments"

dispositivos críticos, capazes de mapear a constituição de um dado ambiente que nos é invisível. Por isso que são o centro metodológico de seu livro: é a partir de sua análise específica que consegue mapear as características que regem o ambiente midiático de uma dada época.

Apesar de ser devedor e seguidor da obra de McLuhan, Kittler não trabalha com o conceito de ambiente tal como formulado pelo autor canadense. Kittler elabora um conceito diferenciado, inspirado por Foucault e sua *Arqueologia do Saber* (2013), a que chama de Redes Discursivas. O conceito de Redes Discursivas (*Aufschreibesysteme*, no original, ou sistemas de notação em tradução literal, traduzido por *discourse networks* para o inglês) refere-se à

rede de tecnologias e instituições que permitem a uma dada cultura selecionar, armazenar e produzir dados relevantes. Tecnologias como a impressão de livros e as instituições vinculadas a ela, portanto, como a literatura e a universidade, constituíram uma formação historicamente muito poderosa. (KITTLER, 1990, p. 342)<sup>16</sup>.

Podemos notar aqui que Kittler está denominando por Redes Discursivas um sistema semelhante analiticamente ao que Foucault chamou de “sistemas de formação discursivos” (2013). Para Kittler, era necessário compreender isso a que McLuhan chamava de ambiente por um viés da análise discursiva, compreender as formas pelas quais os diferentes agenciamentos existentes entre instituições, práticas e tecnologias produzem um sistema de regras capaz de delimitar e formatar a prática discursiva. Como bem afirma, a sua versão da análise de discurso visa uma "reconstrução das regras pelas quais os discursos de uma época deveriam se organizar para não serem excluídos" (1990, p. 371).<sup>17</sup>

Efetivamente, Kittler opera uma torção em ambos - tanto em Foucault quanto em McLuhan. No primeiro, atualiza sua ideia de análise do discurso ao incluir a categoria da medialidade, ou seja, os modos materiais da comunicação, como determinantes não apenas no plano da produção discursiva, mas como condição da possibilidade de emergência de qualquer discurso. Já em relação ao segundo, Kittler traz a noção de ambiente para um plano mais tangível e material, de análise das práticas discursivas levando em conta os efeitos de

---

<sup>16</sup> the network of technologies and institutions that allow a given culture to select, store and produce relevant data. Technologies like that of the book printing and the institutions coupled to it, such as literature and the university, thus constituted a historically very powerful formation

<sup>17</sup> reconstruction of the rules by which the actual discourses of an epoch would have to have been organized in order to not be excluded"

cada meio nos enunciados e a existência de arranjos expressivos complexos (semióticos, tecnológicos, culturais, institucionais) conjugados na produção discursiva. O que cabe destacar aqui, é o fato de que o modo como Kittler erige suas análises é diretamente relacionado ao conceito de contra-ambiente tal como o compreendemos a partir de McLuhan. Kittler afirma que de forma a realizar essa reconstrução do sistema de regras que regulam o discurso de uma dada sociedade - a sua configuração ambiental, em termos do teórico canadense - é preciso deter-se sobre suas formas artísticas. No seu caso específico, sobre a literatura:

O processamento de dados de uma determinada sociedade pode ser reconstruído pela análise de seu meio artístico. Menos formais que seus sistemas de conhecimento, essas mídias apresentam e propagam as regulações elementares que culturalizam os nativos dessa sociedade. Antes que qualquer coisa possa ser conhecida, é preciso que haja regras ou sinais para que se identifiquem as coisas como dados ou signos; é preciso que haja regras definindo quais pessoas ou dispositivos serão aceitáveis como fonte, emissores, canais e receptores de informação. (KITTLER, apud JOHNSTON, 1998)<sup>18</sup>

Por essa citação, reconhecemos o procedimento metodológico de Kittler, que é compreender - a partir de elaborações experimentais de linguagem - as formas pelas quais a sociedade organiza seus processos de produção de circulação de informação. Como uma Rede Discursiva é formada pelo arranjo de tecnologias e instituições que compõem os processos de produção, armazenamento, transmissão e processamento de informação, um modo de ver como esse arranjo está organizado é atentar para os modos como a literatura, por exemplo, caracteriza esses processos. Pois, afinal de contas, a literatura fala de certas coisas e fala de uma certa forma. Mapear o que é reconhecido como instâncias de processamento de informação - sua nomeação ou designação - em um espaço literário aponta para o fato de que nessa sociedade está regulamentada essa instância discursiva como processamento de dados.

Podemos descrever aqui o modo como Kittler opera essa análise discursiva que leva em conta as Redes Discursivas com as quais está preocupado em analisar. Logo no início de *Discourse Networks*, Kittler descreve a cena em que Fausto, no poema de Goethe, propõe-se a traduzir a Bíblia. Para Kittler, esse é um momento fundamental na história da cultura alemã, pois é nesse momento que se expressa uma troca de Redes Discursivas: deixa-se para trás a

---

<sup>18</sup>The data processing of a given society can be reconstructed by analyzing its artistic media. Being less formal than its systems of knowledge, those media display and propagate the elementary regulations that culturalize the natives of that society. Before anything can be known, there must be rules or signs for identifying things as signs or data; there must be rules defining which persons or devices will be acceptable as source, as emitter, as channel and as receiver of information.

chamada República dos Escolásticos para se adentrar na Rede Discursiva 1800.

Fausto senta-se numa biblioteca sem novas aquisições enquanto lê, produz citações e faz comentários para ditar aos seus alunos o que os velhos livros ditaram para ele. A República dos Escolásticos é uma circulação sem fim, uma rede discursiva sem produtores ou consumidores, que apenas distribui as palavras por aí. (1990, p. 4)<sup>19</sup>

Essa República dos Escolásticos corresponde ao período que Foucault caracterizou como o da episteme clássica, como afirma Wellbery (1990, p.xx). Fausto, um acadêmico, está imerso nessa Rede Discursiva, ainda que Goethe - o autor do poema - já faça parte da Rede Discursiva posterior. Kittler não se preocupa com a posição de auralidade de Goethe, prefere centrar sua discussão naquilo que Goethe descreve no poema. Isso a que Kittler chama uma circulação sem fim das palavras, relaciona-se aos modos como Foucault compreende a posição ocupada pela linguagem na episteme clássica: "Saber consiste em referir a linguagem à linguagem. Em fazer tudo falar. Isso é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. (...) A linguagem tem em si mesma seu princípio interior de proliferação." (FOUCAULT, 2007, p. 56).

Fausto, entretanto, está protagonizando a cena onde tudo mudará, e a exemplifica ao fazer três testes com a sua infrutífera tradução da Bíblia. O primeiro teste diz respeito à autoria:

Tomar um livro por seu autor - se manuscrito assinado, ainda por cima - da pilha empoeirada é parar na circulação sem fim de palavras. Tudo toma seu curso como se o livro não fosse mais um livro. Signos descritos ou designados devem ser capazes de ouvir o leitor, e assim uma oralidade virtual surge. O que o dístico identifica como impossível acontece: um Espírito se manifesta para outro ou (como Fausto diz) fala. (1990, p.4)<sup>20</sup>

O que era linguagem em seu caráter puramente exterior, ao ser "colada" a um nome, torna-se uma manifestação do "espírito". Não mais temos a circulação contínua da linguagem, diz Kittler, mas temos agora um termo que paralisa essa circulação, um ponto de chegada: a interioridade - ou espírito - do autor.

O segundo teste realizado por Fausto refere-se a sua posição como leitor. Quando

---

<sup>19</sup>Faust sits in a library without new acquisitions, reads, makes extracts, and writes commentaries, in order then to dictate to his students in lecture what old books have dictated to him. The Republic of Scholars is endless circulation, a discourse network without producers or consumers, which simply heaves words around

<sup>20</sup>To take a book by an author - his autograph manuscript, moreover - out of the dusty pile is to put a stop to the endless circulation of words. (...) Everything takes its course as if his book were no longer a book. Described or designated signs are supposed to be able to hear the reader, and thus a virtual orality emerges. What the distich identifies as impossible happens: a Spirit manifests itself to another or (as Faust says) speaks.

Fausto não mais dedica-se a copiar os signos pré-existentes ou a elaborar sobre eles um comentário, ele decide lê-los em voz alta. Ao fazê-lo, em vez de atentar para sua constituição material divina - a escritura - Fausto intoxica-se com o som de sua própria voz - sua interioridade - e torna aquele signo seu. Entretanto, não é o significante material aquilo de que o leitor se apropria, mas sim seu significado particular, seu efeito a partir da voz:

Aquele que se tornou um leitor vocalizante, e assim com a respiração, também experimenta signos escritos como o respiro de uma boca. Onde a República dos Escolásticos reconhecia apenas exterioridades pré-dadas, uma sensualidade virtual e suplementar emerge. Fausto não mais transforma um signo de um signo na representação de um autor ausente, mas no efeito que ele produz no leitor. Não é mais uma questão do poder sagrado de um autor em coriar signos, mas sim no poder mágico que os signos têm de liberar poderes sensuais e intoxicantes no leitor assim que o signo desaparece no meio fluído de seus significados - uma voz. Em vez de manter-se como mestre do signo conjurado, o leitor desaparece na tessitura do significado. (1990 p. 5)<sup>21</sup>

Esse envolvimento intoxicante do leitor no significado do signo faz com que Fausto compreenda que existe algo que transcende o caráter material do signo e da linguagem. Há um fora que, por ser vocalizado por ele, corresponde a sua própria natureza, seu espírito que fala. Assim, Fausto chega a ideia de que o leitor é aquele que consegue aceder as intenções interiores do autor, que seu processo de leitura é na verdade um mecanismo para se chegar a essa consciência que foi transmitida a partir da linguagem.

Daí decorre o terceiro e final teste de Fausto, que é a própria tradução. Aqui a tradução é compreendida como um processo no qual seria possível, ao ler e sentir o significado de um signo, encontrar um outro signo capaz de realizar o mesmo efeito. Há, para Fausto, um correspondente único a uma palavra - a intenção do autor - e sua tarefa é interpretá-lo e assim traduzi-lo a partir de sua própria interioridade em outro signo correspondente. O autor traduz seu espírito em texto, que o leitor interpreta e assim tem a capacidade de traduzir essa mesma interioridade. A circulação da linguagem é barrada pois, como afirmamos acima, há um ponto final a que se chegar: um significado único e transcendental, que não está presente materialmente no texto, mas sim nas consciências dos assim chamados humanos:

---

<sup>21</sup> One who has become a vocalizing reader, and hence breath, also experiences written signs as the breath of a mouth. Where the Republic of Scholars knew only pre-given externities, a virtual and supplementary sensuality emerges. Faust no longer transforms the sign of a sign into the representation of an absent author, but into its effect on him, the reader. (...) It is no longer a question of the author's sacred power to create signs, but rather of the magic power of signs to liberate sensual and intoxicating powers in the reader once the signs have disappeared into the fluid medium of their signified - a voice. (...) Instead of remaining master of the conjured sign, the reader disappears into the weave or textum of the signified.

[Fausto] não quer deixar a sede e o desejo abertos, como fazem os filologistas e retóricos, mas aplacá-los tão minuciosamente que se tornam extintos. O nome da morte do desejo, entretanto, é alma. Assim, o novo refresco, quando aplicado aos Evangelhos, consiste em traduzir da alma um sentimento honesto. As paráfrases não são mais entendidas como retiradas de uma fortuna de tropos e figuras, elas são assinaladas com a função inversa de denotar o verdadeiro e autêntico significado de uma palavra. Utilizando-se de variação retórica, Fausto realiza uma busca semântica pelo significado transcendental. (1990, p. 11)<sup>22</sup>

Essa dinâmica descrita por Kittler a partir da análise do poema de Goethe é o que dá a ele substrato para compor a Rede Discursiva 1800, organizada justamente por esses três polos: autor, leitor e a possibilidade de tradução a partir de um significado transcendental. Isso tem a ver com o que antes ele referia com a capacidade da literatura de expressar as regras que uma sociedade estabelece para que determinados discursos não sejam excluídos. Aqui, encontramos uma descrição daquilo que Kittler compreende como regra determinante da Rede Discursiva 1800, que é o surgimento da hermenêutica como sistema único de interpretação: "tradução torna-se hermenêutica" (1990, p.9)<sup>23</sup> ou a busca constante por esse significado transcendental.

Dada essa breve descrição do modo como Kittler opera suas análises metodologicamente, centrando-se no texto para compreender uma dimensão mais alargada do modo como os discursos se articulam, podemos recorrer a o modo como Winthrop-Young e Wutz caracterizam o processo que Kittler opera ao aproximar Foucault de McLuhan:

1º Passo: Reconhecemos que somos falados pela linguagem. 2º Passo: Entendemos que a linguagem não é uma entidade nebulosa, mas se manifesta na forma de práticas discursivas historicamente limitadas. 3º Passo: Finalmente percebemos que essas práticas dependem do meio. Em resumo, a análise do discurso que se origina no estruturalismo, e a teoria da mídia se origina na análise do discurso. (...) eles deslocaram a análise do discurso de sua orientação textual e discursiva e situaram-na em sua base midiática-tecnológica. (WINTHROP-YOUNG e WUTZ, 1999, p.XX-XXI)<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup>[Faust] wants not to leave thirst and desire open, as do philologists and rethoricians, but to quench them so thoroughly that they are extinguished. The name of the death of desire, however, is soul. Therefore, the new refreshment, when applied to the Gospels, consistis in translating from one's soul and honest feeling. (...) The paraphrases are no longer understood as as drawn from a treasury of tropes and figures, they are assigned the inverse function of denoting the true and authentic meaning of a word. (...) By means of rhetorical variation, Faust undertakes a semantic quest for the transcendental signified"

<sup>23</sup>"translation becomes hermeneutics"

<sup>24</sup> Step 1: We recognize that we are spoken by language. Step 2: We understand that language is not some nebulous entity but appears in the shape of historically limited discursive practices. Step 3: We finally perceive that theses practices depend on media. In short, structuralism begot discourse analysis, and discourse analysis begot media theory. (...) they pulled discursive analysis off its textual and discursive head and set it on its media-technological feet"

O fato de que não há um "fora" pelo qual a linguagem se expressa mas sim que suas regularidades são fruto de sua própria articulação em relação a instituições e tecnologias de uma dada sociedade nos é muito relevante. Mais que isso, a posição que Kittler assume que são essas práticas discursivas que fazem que nós possamos falar, e não uma interioridade espiritual ou da ordem da consciência, faz com que seja necessário compreender quais são essas ordens que estão formatando nossa compreensão de mundo.

Por essa razão David Wellbery, em comentário à obra de Kittler, chama sua empresa teórica e análises literárias de uma "crítica pós-hermenêutica" (1990, p. XIII). Pouco importam os conteúdos veiculados, intenção do autor ou significado transcendental de um dado texto: importa, nessa perspectiva, o percurso gerador de sentido produzido pelo texto *em função* da rede discursiva que o produz. Dessa forma, podemos delinear de forma mais aprofundada esse percurso metodológico proposto por Kittler e definido por Wellbery como uma crítica pós-hermenêutica a partir de dois conceitos fundamentais: o de exterioridade e o de medialidade. O princípio da exterioridade possui em seu funcionamento duas faces. A primeira, o fato da existência concreta de um determinado discurso como um evento comunicativo material: "o foco é no fato concreto que certos textos foram produzidos, em vez de não serem, em vez de outros"<sup>25</sup>(WINTHROP YOUNG e WUTZ, 1999, p. xxii). A segunda, a existência de uma articulação exterior ao discurso (ainda que por ele produzida) que possibilita a existência própria do mesmo. Tais expressões da exterioridade foram propostas, analisadas e descritas à exaustão por Foucault em *Arqueologia do Saber* (2013). Esse fora, ou exterioridade constitutiva do discurso e de seu sistema de formação, é o que Kittler chama especificamente de redes discursivas. É a disposição material das possibilidades comunicativas e o arranjo específico dessas mesmas possibilidades enquanto regras que as fazem produzir determinado discurso, de determinada forma, sob determinadas circunstâncias. Ou seja, é uma dimensão, como Foucault a chamava, pré-discursiva, ainda que mapeável apenas na superfície material da ordem do discurso. Uma breve incursão sobre as formações discursivas na obra de Foucault é necessária.

Foucault afirma que a unidade que dá forma a um discurso é, paradoxalmente, constituída por uma dispersão: dispersão de objetos, enunciações, práticas, conceitos, instituições. Kittler acrescentaria a esse rol os materiais disponíveis para a expressão as

---

<sup>25</sup>"it focuses on the brute fact that certain texts *were* produced - rather than not, rather than others"

mídias. Tal dispersão pode ser descrita, em sua singularidade, apenas se formos capazes de compreender as regras específicas segundo as quais o discurso veio à tona. Ou seja, a unidade de uma formação discursiva “reside, muito antes, no sistema que torna possível e rege sua formação” (FOUCAULT, 2013, p. 85). Há no discurso um sistema que lhe é anterior e exterior. Entretanto, Foucault alerta para o fato de que esse sistema não é uma forma estática soberana que impõe sua presença no discurso; não é de ordem transcendental imposta por uma dada consciência humana, muito menos provém de instituições coercitivas que forcem sua transcrição (2013, p. 87). Esses sistemas, afirma Foucault, “residem no próprio discurso; ou antes em suas fronteiras, nesse limite em que se definem as regras específicas que fazem com que existam como tal” (2013, p.88). É de certa forma um conceito paradoxal, pois o sistema de regras que possibilita a emergência de um determinado discurso só pode ser identificado a partir do próprio discurso. Tentar se debater através de uma origem (o que veio antes, as regras ou os discursos?) é, dessa forma, infrutífero. Trata-se, ao contrário, de descrever as regularidades emergidas a partir da correlação dos limites entre os discursos e identificar os diagramas possíveis que dêem conta da dispersão que se apresenta enquanto unidade, sistema e linguagem. A questão de sistematização, citamos Foucault em extensão:

Ora, o que se analisa aqui não são, certamente, os estados terminais do discurso, mas sim os sistemas que tornam possíveis as formas sistemáticas últimas: são regularidades pré-terminais em relação às quais o estado final, longe de constituir o lugar de nascimento do sistema, se define, antes, por suas variantes. Atrás do sistema acabado, o que a análise das formações descobre não é a própria vida em efervescência, a vida ainda não capturada, mas sim uma espessura imensa de sistematicidades, um conjunto cerrado de relações múltiplas. Além disso, essas relações por mais que se esforcem para não serem a própria trama do texto, não são, por natureza, estranhas ao discurso. Pode-se mesmo qualificá-las de pré-discursivas, mas com a condição que se admita que esse pré-discursivo pertence, ainda, ao discursivo, isto é, que elas não especificam um pensamento, uma consciência ou um conjunto de representações que seriam, mais tarde, e de forma jamais inteiramente necessária, transcritas em um discurso, mas que caracterizam certos níveis do discurso, definem regras que ele atualiza enquanto prática singular. Não procuramos, pois, passar do texto ao pensamento, da conversa ao silêncio, do exterior ao interior, da dispersão espacial ao puro recolhimento do instante, da multiplicidade superficial à unidade profunda. Permanecemos na dimensão do discurso (FOUCAULT, 2013, p.90-91)

Essa dimensão da exterioridade é o dispositivo central para as análises empreendidas

por Kittler em seu principal livro, *Discourse Networks* (1990). O autor alemão mapeia, a partir de textos literários, quais seriam as Redes Discursivas responsáveis por articular os discursos de dois períodos da poesia alemã - romantismo e o modernismo - tratados por ele, respectivamente por Redes Discursiva 1800 e 1900.

No seu mapeamento da poesia romântica, o autor não se desvia da análise estritamente discursiva nos moldes propostos por Foucault para tentar dar conta dos modos como o romantismo era comumente tratado pela crítica literária alemã, na sua relação com uma interioridade, sentimentalidade, ou sua dimensão lírica. Retomemos a discussão anteriormente elaborada onde Kittler mapeia a constituição dessa Rede Discursiva a partir do Fausto de Goethe. Ali, encontramos um processo que deu origem a três características centrais para o surgimento da poesia romântica enquanto sistema discursivo: a figura do autor, do leitor e da tradução. Entretanto, é preciso mapear as condições que possibilitaram o surgimento de tal discurso e a caracterização dessas três instâncias.

Kittler vai afirmar que o discurso romântico, baseado nesses três princípios, tem a ver com uma articulação que ocorria na Alemanha no período, que é o processo de alfabetização universal. O que antes era privilégio de uns poucos eruditos, a partir de meados do século XVII torna-se um bem comum: o domínio da linguagem escrita. Ele identifica na figura da Mãe, inicialmente, um ponto central para essa formação de alfabetização universal pois era a partir dessa instância discursiva que os primeiros passos para a constituição do aprendizado linguístico se davam. Essa produção da Mãe tem pouco a ver (ainda que existam relações fortes) com um dado imaginário psicanalítico, mas sim com um processo alfabetizador que afirma, nada mais nada menos, a escrita como dimensão única da produção expressiva. A escrita, para Kittler, tornava-se uma extensão da Natureza, pois o processo de aquisição da linguagem e seu uso enquanto tecnologia estavam baseados em um tipo de aprendizado contínuo: o mundo se criava enquanto linguagem ao mesmo tempo em que a escrita a partir do aprendizado recebido pela Mãe. Quando escreve, o poeta romântico faz funcionar a linguagem, para ele um dado natural.

Há uma origem para a produção da poesia, que é justamente a sua posição como extensão da Natureza. O que o Poeta faz ao escrever não é mais do que traduzir uma dada interioridade, um espírito, na escrita. Ao fazê-lo, cria um tipo de discurso que precisa ser interpretado de forma a alcançar esse espírito. O leitor, assim, precisa ler um texto para conseguir encontrar seu significado "puro", aquele que o espírito do poeta traduziu em

linguagem. Esse efeito é semelhante a uma "alucinação interior", onde a partir de palavras o leitor pode restituir um mundo (ou "o" mundo) imaginado pelo poeta. Assim, na Rede Discursiva 1800 Kittler identifica que a linguagem escrita não é mais que um canal, cujo propósito é servir de intermediário entre a consciência ou o espírito do autor e do leitor. O que importa aqui são os conteúdos, não a forma pela qual são veiculados.

Temos, assim, a descrição de um sistema, da Rede Discursiva 1800, composto por três eixos: um eixo de produção, que tem origem na formação e tradução de uma dada interioridade em linguagem; um eixo de distribuição, em que a linguagem escrita é não apenas compreendida por todos, mas suas propriedades a caracterizam como um suporte para que as mensagens sejam interpretadas, servindo como um canal para a expressão de sua origem; e, por fim, a figura do consumidor, que faz uma retradução da linguagem em vias de compreender as intenções da consciência produtiva. É a esse processo que Kittler chama de reconstruir as regras do processamento de informação de uma dada sociedade. Isso implica numa Rede que articula, ao mesmo tempo, diversas práticas discursivas que envolvem tecnologias, instituições, conceitos e estéticas. A prática da tradução como transmissão de conteúdos, por exemplo, é diretamente relacionada a essa rede. Especialmente pelo fato de não haver outra tecnologia de inscrição que não a escrita, há uma necessidade de tradutibilidade (e possibilidade de retraduzir) toda a realidade através do signo poético. Afirmo Kittler: "A tradutibilidade de todos os discursos em significantes poéticos agraciou os poetas com tal privilégio que apenas a amarga experiência forçou-os a renunciar a essa ilusão constitutiva. Por um século inteiro os poetas haviam trabalhado com a linguagem como se fosse apenas um canal" (1990, p.265)<sup>26</sup>

Em relação à rede discursiva posterior à do romantismo, é necessário retomar o segundo pressuposto metodológico do trabalho de Kittler: a premissa da medialidade. Esse conceito parte do pressuposto básico de que toda expressão necessita, como condição, de um suporte material, e que tal suporte é responsável por moldar essa mesma expressão a partir de suas lógicas. O que Kittler está propondo é a inclusão da categoria de meio em qualquer análise discursiva. Se na questão da exterioridade era McLuhan que se foucaultizava, agora é Foucault que se mcluhaniza. As medialidades seriam, portanto, as características materiais próprias de uma mídia que possibilita a expressão como também a condição geral de uma

---

<sup>26</sup>The translatability of all discourses into poetic signifieds endowed poets with such a privilege that only bitter experience forced them to renounce their constitutive illusion. For an entire century poets had worked with language as if it were merely a channel.

dada sociedade de se expressar. Como bem afirma Wellbery, "A medialidade é a condição geral pela qual, sob condições específicas, algo como 'poesia' ou 'literatura' podem tomar forma. Uma história literária (ou crítica) pós-hermenêutica assim se torna um sub-ramo das teorias da mídia." (WELLBERY, 1990, p.XIII).<sup>27</sup>

Essa noção de que a medialidade é quase um "limite do pensar" é interessante, pois levanta questões teóricas determinantes. A primeira delas, certamente, relaciona-se com a ideia do 'a priori medial' proposta por Kittler que, de certa forma, inverte McLuhan. McLuhan afirma que as tecnologias são extensões de nossos sentidos e faculdades. Kittler, pelo contrário, afirma que nós só passamos a conhecer nossos sentidos a partir das mídias e tecnologias. "Nós não sabíamos nada de nossos sentidos até que as mídias produziram os modelos e metáforas"(2010, p.34<sup>28</sup>). Como exemplo, Kittler cita a noção de alma como tabula rasa proposta pelos gregos, baseada justamente nas tábuas de cera que usavam para anotações. Da mesma forma, o autor alemão afirma que perto de 1900, "a alma repentinamente deixou de ser uma memória na forma de tábuas ou livros de cera, como Platão a descrevera; em vez disso, tornou-se tecnicamente avançada e transformada em um filme" (2010,p. 35)<sup>29</sup>, seguindo a máxima de que quando caímos de uma altura considerável "um filme de nossa vida se passa em nossa frente". A grande questão é que tais compreensões de nós mesmos não são apenas metáforas, mas sim modelos de cognição de nossa própria condição. Para Kittler, nossa posição enquanto chamados-homens ("so-called humans") é sempre determinada pelas condições materiais disponíveis para essa compreensão.

A essa tese polêmica de Kittler, invertendo McLuhan, acrescentamos outra, decorrente da primeira. Pois, se é que moldamos nosso entendimento a partir da medialidade constitutiva de nossa sociedade e cultura, por que nossa compreensão é sempre moldada pelas formas materiais mais recentes? Kittler afirma que é justamente pelo fato de que, para podermos nos engajar de forma efetiva nas formas de expressão midiáticas e, de fato, compreendê-las, é preciso deixar que as mesmas enganem nossos sentidos como se os próprios não estivessem presentes:

As mídias se tornaram modelos privilegiados, em conformidade com

---

<sup>27</sup>"Mediality is the general condition in which, under specific conditions, something like 'poetry' or 'literature' can take shape. Post-hermeneutic literary history (or criticism) therefore becomes a sub-branch of media theory"

<sup>28</sup>"We knew nothing of our senses until media provided models and metaphors"

<sup>29</sup>"the soul suddenly stopped being a memory in the form of wax slates or books, as Plato describes it; rather it was technically advanced and transformed in a motion pictures"

os quais nosso próprio auto entendimento é moldado, precisamente porque sua meta declarada é ludibriar e evadir-se desse mesmíssimo auto entendimento. Para ser capaz de vivenciar a experiência de um filme, como se diz de maneira tão maravilhosa, simplesmente não podemos ser capazes de ver que 24 imagens individuais aparecem na tela a cada segundo, imagens que possivelmente foram filmadas sob condições totalmente distintas. (...) Em outras palavras, as mídias são modelos do que chamamos de humano precisamente porque foram desenvolvidas estrategicamente para suplantar os sentidos (KITTLER, 2010, p.35-36)<sup>30</sup>

O que Kittler demonstra aqui é uma confirmação das teses de McLuhan acerca dos ambiente e contra-ambientes justamente ao invertê-lo. O ambiente nos é invisível, pois projetamos toda nossa própria percepção às suas formas. Só compreendemos enquanto materialidades comunicativas aquelas formas de comunicação propostas por tecnologias antigas, e dessa forma contra-ambientais. Justamente o uso dessas tecnologias de forma experimental pode desvelar o modo de funcionamento do ambiente, no interior do qual estamos pensando (e nos projetando) em sua invisibilidade. "É o mesmo com a língua", afirma Kittler, "que apenas nos deixa a opção de ou reter as palavras enquanto se perde seu sentido, ou vice-versa, reter o significado e perder as palavras. (KITTLER, 1999, p.10)<sup>31</sup>.

A questão da medialidade disposta dessa forma nos leva de volta ao estudo da literatura enquanto contra-ambiente das mídias. Pois, "se a literatura é medialmente constituída então seu caráter irá se transformar historicamente de acordo com os materiais e recursos técnicos que possui à sua disposição. E ela vai também mudar historicamente de acordo com as possíveis alternativas mediais com as quais compete"(WELLBERY, 1990, p.XIII)<sup>32</sup>. De fato, é justamente nesse momento de criação de outras medialidades que não a escrita que marcam a passagem da rede discursiva 1800 para a 1900; a invenção das mídias eletrônicas, sistematizadas por Kittler como o gramofone, o filme, a máquina de escrever: "A habilidade de registrar informação sensível tecnologicamente transformou toda a rede discursiva por volta de 1900. Pela primeira vez na história, a escrita deixou de ser sinônimo de

---

<sup>30</sup> Media have become privileged models, according to which our own self-understanding is shaped, precisely because their declared aim is to deceive and circumvent this very self-understanding. To be able to experience a film, as it is so wonderfully called, one must simply not be able to see that 24 individual images appear on the screen every second, images that were possibly filmed under entirely different conditions. (...) In other words, media are models of the so-called human precisely because they were developed strategically to override the senses.

<sup>31</sup> which only leaves us the choice of either retaining words while losing their meaning or, vice-versa, retaining meaning while losing words

<sup>32</sup> if literature is meadially constituted then its character will change historically according to the material and technical resources at its disposal. And it will likewise change historically according to the alternative medial possibilities with which it competes

armazenamento de informação. O registro tecnológico do real entrou em competição com o registro simbólico do Simbólico. (1990, p.229-230)<sup>33</sup>. Ou seja, a escrita perde seu monopólio e passa a competir com outras formas de registro. Não há mais a necessidade da alucinação interior de sons e imagens através da poesia pois agora existe o fonógrafo e o filme para registrar, diretamente, tais sons e imagens.

A escrita deixa de ser compreendida como um mero canal pois agora temos noção de sua materialidade, uma auto-consciência quanto a sua própria forma - sua transformação em contra-ambiente - tal como expressa na poesia simbolista francesa do século XIX e seu caráter altamente material ("poesia se faz com palavras, não com ideias", dizia Mallarmé) e identificada por McLuhan. O fim do monopólio da escrita deu início a outra Rede Discursiva, que abala todos os três pilares que constituíam a anterior:

A rede discursiva de 1900 não poderia ser construída sobre as três funções de produção, distribuição e consumo. As práticas discursivas são tão variáveis que até mesmo conceitos elementares e aparentemente universais estão faltando em certos sistemas. Em 1900, nenhuma autoridade de produção determina uma origem inarticulada da articulação. Um ruído inumano é o Outro de todos os signos e trabalhos escritos. Nenhuma distribuição pode usar a linguagem como mero canal e assim atrair mais escritores e leitores. Como qualquer meio em 1900, o discurso é um fato irreduzível que não desaparece em sentidos filosóficos ou efeitos psicológicos. Dessa forma, ele não permite um consumo que retraduziria a fala de volta a sua origem. (1990, p.186)<sup>34</sup>

Como Kittler aponta, não há mais uma origem para o registro do mundo, pois não há um sujeito centralizado que apreende a linguagem como uma faculdade natural de sua existência. Agora, há aparelhos técnicos que também realizam um "registro da realidade", tal como a linguagem escrita. Esse rompimento se torna claro em sua análise quando discute a invenção da máquina de escrever, um aparelho que possibilita "escrever a escrita". O que para o poeta romântico aparecia como um dado natural, uma tradução de sua subjetividade e interioridade em linguagem, agora tem um obstáculo material. A linguagem não surge de uma consciência,

---

<sup>33</sup> The ability to record sense data technologically shifted the entire discourse network circa 1900. For the first time in history, writing ceased to be synonymous with the serial storage of data. The technological recording of the real entered into competition with the symbolic registration of the Symbolic.

<sup>34</sup> The discourse network of 1900 could not build on the three functions of production, distribution and consumption. Discursive practices are so historically variable that even elementary and apparently universal concepts are lacking in certain systems. In 1900 no authority of production determines the inarticulate beginning of articulation. An inhuman noise is the Other of all signs and written works. No distribution can use language as mere channel and thus attract more writers and readers. Like any medium in 1900, discourse is an irreducible fact that will not disappear in philosophical meaning or psychological effects. Therefore it cannot allow a consumption that would retranslate speech back to its origin.

mas sim da combinação de letras que estão dispostas lado a lado em uma máquina.

Não há uma subjetividade que se coloca entre o mundo e sua representação, pois um aparelho técnico o faz sem a intervenção humana. A figura do autor como instância de onde parte todo o discurso se desfaz e a realidade se torna uma fonte infindável de ruído apenas esperando ser transformada em sinal. A escrita, que deixou de ser invisível, agora não mais funciona como um mero canal, mas sim como uma instância material de produção de sentido - ou seja, não há mais a possibilidade de se pensar o leitor como uma instância capaz de aceder a um determinado significado transcendental. Essa interioridade, para Kittler, sempre foi efeito de uma produção discursiva específica, jamais um dado concreto sobre o mundo.

Em 1900 falar, escutar escrever e ler foram colocados à prova como funções isoladas, sem nenhum sujeito ou pensamento como seus suportes sombrios. Em vez da questão clássica do que seriam capazes as pessoas se fossem cultivadas adequada e afetivamente, deve-se perguntar o que as pessoas foram sempre capazes quando funções autônomas são singular e minuciosamente testadas. Não há nenhuma norma universal (interioridade, imaginação criativa, altos idiomas, Poesia) que transcende as funções particulares. Cada uma possui um padrão apenas em relação a sujeitos e condições definidos. (1990, p.214)<sup>35</sup>

E não apenas isso, mas o próprio caráter da literatura se transforma: de expressão de uma 'alucinação interior' que registrava uma relação imediata com o mundo, ela se torna um sistema semiótico auto-consciente capaz de refletir e mapear as experiências mediais inauguradas pelas 'novas mídias' com as quais compete. Não por acaso, os grandes heróis do modernismo literário - Joyce, Woolf, Kafka e até mesmo Burroughs - se preocuparam tanto com a própria materialidade expressiva e linguística do texto literário como também com as formas mediais que abriram novos caminhos para a expressão.

Se na RD 1800 havia um pressuposto de tradutibilidade geral de todos os discursos, pois o que importava era a transmissão de conteúdos, com o surgimento das novas mídias esse processo se transforma. Pois, tendo consciência do caráter material da produção de sentido pela escrita, não há mais a possibilidade de se pensar a tradução como transmissão de conteúdos. E mais: dado que a cultura está povoada de novas formas de registro, a escrita e a literatura acabam ficando de certa forma relegadas como dispositivo de formatação da

---

<sup>35</sup> In 1900 speaking, hearing, writing and reading were put to the test as isolated functions, without any subject or thought as their shadowy support. (...) Instead of the classical question of what people would be capable of if they were adequately and affectionally cultivated, one asks what people have always been capable of when autonomic functions are singly and thoroughly tested. There is no universal norm (inwardness, creative imagination, high idiom, Poetry) transcending the particular functions. Each has a standard only in relation to defined experimental subjects and conditions.

realidade. Cabe a ela, como contra-ambiente, um papel crítico, de articular a linguagem em conjunção com as novas formas possibilitadas pelas novas mídias. Como afirma Kittler, ao contrário de traduzir no sentido clássico, a literatura é uma transposição de mídias (1990, p.266):

Um meio é um meio é um meio. Dessa forma, não pode ser traduzido. Transferir mensagens de um meio a outro sempre implica em remoldá-los para conformá-lo a novos padrões e materiais. Numa rede discursiva que requer uma consciência do abismo que divide a ordem da experiência sensível do outro, transposição necessariamente toma o lugar da tradução. Enquanto a tradução exclui todas as particularidades em favor de um equivalente geral, a transposição de mídia é cumprida de forma serial, em pontos discretos. (...) Toda a transposição é em certo sentido arbitrária, uma manipulação. Não pode apelar a nada universal e, por isso, deixa espaços não preenchidos. (1990, p.265)<sup>36</sup>

E é justamente a isso que Kittler chama de transposição de mídias que garante a literatura um papel crítico. Como ele mesmo afirma, essa transposição é sempre arbitrária, necessita de uma manipulação. Compreender as formas com que a literatura "manipula" os registros elaborados em outras mídias - ou o modo como ela fala das mesmas - aponta para a forma pela qual existe um sistema erigido para o processamento de informação na sociedade. Como deixa claro o autor alemão, "A tradutibilidade das mídias é essencial para a possibilidade de seu pareamento e transposição" (1990, p. 273)<sup>37</sup>.

A Rede Discursiva 1900, portanto, é justamente a articulação midiática específica que deu origem às experimentações literárias promovidas pelo modernismo, de certa forma inevitáveis, justamente por essa dinâmica ambiental e contra-ambiental inaugurada pelo processo histórico. O necessário fim das noções tradicionais de autor, leitor e interpretação deram origem a um tipo de escrita que produzia a significação em sua dimensão material. Por isso, acaba funcionando de maneira semelhante ao modo como as outras mídias também funcionam, faz parte da constelação medial de uma dada sociedade:

Os escritores que, em torno de 1900, transformaram a literatura em uma prática intransitiva de escrita tinham razões antes sistemáticas que temáticas para fazê-lo. No panorama modernista da especialização medial, a escrita é um meio dentre muitos outros, com

---

<sup>36</sup>A medium is a medium is a medium. Therefore it cannot be translated. To transfer messages from one medium to another always involve reshaping them to conform to new standards and materials. In a discourse network that requires an awareness of the abysses which divide the order of sense experience from the other, transposition necessarily takes the place of translation. Whereas translation excludes all particularities in favor of a general equivalent, the transposition of media is accomplished serially, at discrete points(...). Every transposition is to a degree arbitrary, a manipulation. It can appeal to nothing universal and must, therefore, leave gaps.

<sup>37</sup>The untranslatability of media is essential to the possibility of their coupling and transposition."

suas próprias limitações e possibilidades, e o escritor é um especialista do meio, um profissional das letras. (...) A medialização do discurso modernista é um evento contingente, um clinâmen histórico, não a realização de um projeto que se desdobra há séculos. (WELLBERY, 1990 p.XXX)<sup>38</sup>

Compreender essa dinâmica fortemente histórica e determinada pelas interações entre medialidades e o papel que a literatura tem nessas configurações é justamente o escopo proposto por esse trabalho. Kittler não desenvolve o que seria uma rede discursiva 2000, mas sua configuração é inferível a partir de pistas dispersas por sua obra e que podem ser sistematizadas em conjunção com McLuhan e suas teses a respeito sobre a ecologia das mídias. Pois, se existiam novas medialidades que colocavam a escrita como apenas mais uma delas na rede discursiva 1900, tais medialidades se mantinham necessariamente separadas. A grande questão das primeiras mídias eletrônicas, para Kittler, era justamente a sua impossibilidade de interrelação imediata. Já com o advento de medialidades digitais e eletrônicas, as diferentes medialidades acabam por se interpenetrar de maneira indistinta, criando um ambiente de composição destituído de diferenciação medial que não a partir, justamente, de suas interações.

O modo como a literatura se comporta não como apenas uma medialidade a mais, mas como sistema capaz de mapear justamente as traduções e interações propostas pelos diferentes meios a partir de suas semióticas específicas traduzidas na materialidade literária é o escopo no qual pode-se inferir justamente o caráter histórico atual da linguagem literária. Por isso, à moda McLuhan, é preciso se ater às transformações identificáveis na própria materialidade da escrita a partir dessas transposições para conseguir mapear o sistema midiático no qual estamos inscritos.

Kittler, quando comenta o processo de seu próprio trabalho, explica que sua empresa é baseada num processo de análise de textos que mostram como as mídias tecnológicas são transpostas para o espaço da escrita:

“[Esse livro] coleta, comenta e sublinha passagens e textos que mostram como a novidade das mídias tecnológicas inscreveu-se a si mesma nas velhas páginas dos livros. (...) Podemos fornecer os dados históricos e tecnológicos em que os textos midiáticos ficcionais também se baseiam. (...) O que resta das pessoas é aquilo que a mídia pode armazenar e comunicar. O que conta não são as mensagens ou o

---

<sup>38</sup>The writers who around 1900 transformed literature into an intransitive practice of writing had systematic rather than thematic reasons for doing so. In the modernist landscape of medial specialization, writing is one medium among others, with its own limitations and possibilities, and the writer a media specialist, a professional of the letter. (...) The medialization of the modernist discourse is a contingent event, an historical clinamen, not the realization of a project unfolding for centuries.

conteúdo com que elas equipam as assim chamadas almas ao longo da duração da era tecnológica, mas antes (e em estrita concordância com McLuhan) seus circuitos, o próprio esquematismo da percepção (KITTLER, 1999, p. 7)<sup>39</sup>

Kittler está afirmando aqui justamente aquilo que Machado chamava de “compreender a linguagem em seus códigos históricos” (2014, p.68). É possível descrever sistematicamente o modo como as mídias funcionam enquanto sistema a partir da descrição dos modos pelos quais a escrita as transpõe. Se haviam posições demarcadas para a produção de discursos na Rede Discursiva 1800 identificáveis através dos próprios discursos literários - produção, consumo e distribuição -, resta saber quais são as posições que hoje determinam esse sistema, possíveis de serem compreendidas através da literatura. Assim, não compreendemos a literatura como a expressão de uma dada interioridade ou consciência, mas sim como uma prática discursiva que funciona como registro dos modos de armazenamento, processamento e transmissão de informação de uma dada sociedade.

Um texto literário necessariamente expressa criticamente em seus próprios termos as lógicas da interação midiática, pois as mesmas são responsáveis por delinear o sistema de formação discursiva no interior do qual o texto está sendo produzido. A experiência midiática só se torna cognoscível (ou, para McLuhan, o ambiente só se torna visível) em seu funcionamento quando é refletida ‘de fora’. Enquanto imersos nas práticas discursivas produzidas pelas próprias mídias que moldam o ambiente, nossa percepção é o próprio ambiente. Por isso o objetivo das análises de Kittler é tentar desprender o sistema das regras que compõem a interação tecnológica e social que propicia o surgimento dos discursos. Remontar esse sistema é o que permite apreender, de forma mais clara, a configuração dos modos pelos quais a nossa realidade é construída.

### **2.3 SÍNTESE**

Dada essa apresentação dos autores, podemos delinear os procedimentos teórico-metodológicos a serem desenvolvidos na dissertação. O fato comum que une Kittler e McLuhan é o seu uso metodológico de textos literários como instrumentos investigativos para uma compreensão do modo como as mídias funcionam em nossa sociedade. É desse procedimento que nos apropriamos para elaborar uma reflexão sobre nossa condição midiática

<sup>39</sup>[This book] collects, comments upon and relays passages and texts that show how the novelty of technological media inscribed itself into the old paper of books. (...)We can provide the technological and historical data upon which fictional media texts, too, are based. (...) What remains of people is what media can store and communicate. What counts are not the messages or the content with which they equip so-called souls for the duration of a technological era, but rather (and in strict accordance with McLuhan) their circuits, the very schematism of perceptibility”

contemporânea, ao selecionar três romances como objetos de estudo.

Nosso objetivo ao nos utilizarmos do arcabouço conceitual desses dois autores é caracterizar os romances que estamos trabalhando como contra-ambientes, capazes de tornar a configuração do ambiente midiático visível em alguns aspectos, mapeando-a sob a forma de um sistema de formação discursiva, nos moldes caracterizados por Kittler.

Levando em consideração os pressupostos de McLuhan, entendemos que a escrita está continuamente transformando-se em sua forma estrutural por efeito do ambiente midiático. Portanto, analisar um texto escrito contemporaneamente implica que podemos identificar, a partir de seu uso da escrita, alguns efeitos dos modos como o ambiente e a interação ecológica entre as mídias funcionam. Por isso foram escolhidos três romances que experimentam de forma evidente com a forma estrutural da escrita em diversas dimensões. Para compreender um texto como contra-ambiente, é preciso deixar claro como que esses textos trabalham com a produção de sentido da escrita em formas experimentais. Assim, nosso olhar volta-se para as medialidades características de um romance para observar de que forma elas são transformadas pelos efeitos ambientais. As categorias mediais pelas quais iremos analisar os romances são: a palavra, a página e o livro. Essas medialidades constitutivas daquilo que entendemos por literatura devem expressar, segundo McLuhan, transformações sobre suas formas usuais justamente pela interação que as tecnologias mantêm umas com as outras. Nosso objetivo, portanto, ao compreender os livros como contra-ambientes é mapear as formas pelas quais tais medialidades não apenas apresentam um uso diferenciado e específico dos modos como são tradicionalmente usadas mas também de que forma produzem sentido no interior de suas narrativas.

A escolha dos romances também não foi gratuita, pois cada um deles apresenta um uso diferencial sobre cada uma dessas medialidades: *The Absolution of Roberto Acestes Laing* investiga os diferentes recursos pelos quais a interação entre a palavra falada e escrita, configuradas tecnologicamente, assumem no interior do ambiente. Já *House of Leaves* trabalha com a espacialidade e funcionalidade da página como um dispositivo que transcende a mera função de suporte. Já *Los Muertos* utiliza a estrutura e montagem do livro como forma de trabalhar com um tipo de narratividade não-linear e de montagem audiovisual.

É claro que todos os três livros apresentam características que atravessam todas essas medialidades - afinal, fazem parte de um mesmo ambiente midiático - mas cabe destacar a especificidade de cada um, o que justifica também nossa escolha.

Pelo outro lado, em concordância com Kittler, também compreendemos que esses romances apresentam transformações em suas medialidades pelo fato de participarem de um mesmo sistema de formação discursiva. Não apenas encontramos os efeitos produzidos pelas mídias em sua forma estrutural, mas compreendemos que há uma rede discursiva - composta por uma articulação entre tecnologias, instituições, práticas culturais - que circula na superfície de seus textos. Assim como foi possível para Kittler mapear a configuração da rede discursiva de dois períodos da poesia alemã, acreditamos que também seja possível mapear alguns indícios de como esse sistema se articula a partir do modo pelo qual é criado discursivamente a partir de nossos romances.

Se Kittler afirma que uma rede discursiva é composta pelos modos como uma determinada sociedade produz, armazena e transmite informação, encontramos no conjunto desses três romances práticas que condizem com esses três eixos, também caracterizadas de forma específica em cada um deles. Em *House of Leaves*, encontramos uma preocupação com as formas de registro possíveis e sua interação no ambiente midiático contemporâneo. Já em *Absolution* há uma discussão sobre a forma e o regime dos arquivos que povoam a sociedade. Por fim, *Los Muertos* constrói sua narrativa baseada num princípio de circulação e interação das formas midiáticas. Nota-se que há aqui indícios da organização de um sistema que leva em conta os modos de produção, armazenamento e transmissão de informação: a prática do registro, do arquivo e da circulação. Por esse motivo, finalizamos a nossa análise tentando articular sistematicamente como operam essas três dimensões do Registrar, do Arquivar e do Circular como eixos que articulam uma possível rede discursiva posta em efeito por esses romances.

Porém, antes de adentrar nessa análise, é preciso fazer uma relação mais estrita entre as teorias de Kittler e McLuhan com a questão da linguagem. Pois, além das características específicas desses romances como práticas midiáticas, eles também possuem um caráter auto-referencial evidente. Por isso, no próximo capítulo, investigaremos as possíveis aproximações tanto das teorias de Kittler e McLuhan a respeito de questões próprias da linguagem - e, mais especificamente, de metalinguagem - pois compreendemos que a forma da metalinguagem seja um dado relevante para se pensar o ambiente midiático contemporâneo e as redes discursivas que põe em efeito.

### **3. METALINGUAGEM, METASSEMIÓTICA, METAMÍDIA**

O presente Capítulo, cujo próprio título já indica, pretende elaborar um percurso teórico que articule as noções de metalinguagem, metassemiótica e metamídia. A necessidade da constituição desse percurso justifica-se como continuidade do que elaboramos no capítulo anterior. Lá, estabelecemos as linhas gerais teórico-metodológicas para estabelecer como a literatura pode ser tomada como um pertinente instrumento investigativo para compreender a configuração do ambiente midiático no qual estamos inseridos. Pensar a literatura como contra-ambiente, portanto, implica em posicioná-la em uma posição crítica, capaz de descrever as articulações sistêmicas que regem a lógica das mídias em uma determinada época.

Como também estabelecemos anteriormente, essa lógica midiática pode ser compreendida como pela perspectiva da linguagem. No caso de McLuhan, observamos que os meios de comunicação se articulam numa relação bastante íntima com os modos como a linguagem é configurada pelas tecnologias de comunicação que regem um dado ambiente. No caso de Kittler, por outro lado, vemos que as mídias produzem um sistema de produção discursiva, ele próprio com um funcionamento semiótico. Entretanto, é preciso deixar claro que tanto o ambiente quanto as redes discursivas são sistemas que articulam a produção sígnica, mas não num plano estritamente linguístico. Apesar de McLuhan destacar uma visão que coloca o contínuo ambiental como passível de descrição gramatical, acreditamos que é necessário pensar essa dimensão de linguagem dos meios numa perspectiva de linguagem mais estendida, como sistemas de signos não necessariamente linguísticos mas que ainda assim passíveis de descrição semiótica.

Esse nível de descrição sistêmica dos modos de articulação do ambiente e das redes discursivas opera sob a lógica do contra-ambiente, ou a partir dos efeitos que a configuração atual produz sobre as antigas formas tecnológicas. Pensar a escrita nesse papel de contra-ambiente implica que seu uso e atuação está sempre numa posição de crítica ambiental, numa relação de descrição das lógicas do ambiente. No sistema de McLuhan, os contra-ambientes podem ser compreendidos como verdadeiras metalinguagens dos meios de comunicação, por isso a necessidade desse capítulo para compreender como funcionam semioticamente tais contra-ambientes.

A dimensão necessariamente "meta" dos contra-ambientes será discutida nesse capítulo a partir de três eixos. No primeiro, discutindo as propriedades da metalinguagem como um

instrumento científico de produção de conhecimento. Num segundo momento, nos apropriaremos da conceituação de metassemiótica como elaborada por Hjelmslev para desfazer qualquer má-compreensão acerca do funcionamento semiótico do ambiente que não opera apenas numa dimensão linguística. Por fim, proporemos um tipo específico de compreensão "meta" entre as diferentes mídias para estabelecer as formas pelas quais os contra-ambientes possam ser compreendidos como instrumento crítico de análise semiótica do ambiente.

### **3.1. CONTRA-AMBIENTES E METALINGUAGEM**

A observação de que os contra-ambientes ocupariam uma posição de metalinguagem no sistema de pensamento de McLuhan provêm do poeta e semioticista brasileiro Décio Pignatari (2004). Em comentário crítico à obra do autor canadense, Pignatari observa que o modo como interagem os ambientes e contra-ambientes pode ser compreendido por um viés da produção de conhecimento, onde os segundos funcionariam como uma metalinguagem para o primeiro:

A arte é esse contra-irritante, esse antiambiente, pois ela previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraindo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los, ou seja, os meios com que criticar e salientar os desmandos provocados pelas novas tecnologias, amaciando os seus efeitos de hipnose e alienação. Poderíamos mesmo dizer que, em relação à tecnologia, a arte exerceria uma função de metalinguagem, uma função da consciência crítica. (PIGNATARI, 2004, p.73)

Quando Pignatari afirma que a arte exerce uma função crítica de metalinguagem, já entrevemos que no sistema de McLuhan a elaboração artística não ocupa uma posição esteticista apenas, mas serve como um instrumento científico para a produção do conhecimento sobre o mundo em que vivemos. Já havíamos afirmado isso anteriormente, quando McLuhan dizia que era a partir da compreensão da literatura como uma sonda exploratória que poderíamos tornar o ambiente visível. O que Pignatari deixa claro aqui é que essa dinâmica entre o ambiente e sua possível descrição opera numa lógica de linguagem. O ambiente seria, em sua acepção, uma linguagem-objeto que obedeceria determinadas lógicas sistemáticas cujo funcionamento nos seria invisível. Apenas a partir de seu contraponto, dos contra-ambientes, poderíamos compreender o modo como o ambiente está configurado. Esse contraponto funciona sob uma lógica de metalinguagem; ou seja, a partir de uma descrição sistemática dos modos como a linguagem funciona a partir da própria linguagem.

Seguindo Pignatari, destacamos também o trabalho de Regiane Nakagawa, que identifica nessa dinâmica entre ambientes e contra-ambientes - ou linguagem e metalinguagem - o verdadeiro sistema epistemológico de McLuhan.

Em conformidade com aquilo que entendemos ser uma epistemologia presente na obra de McLuhan, esse processo oferece-nos um indicativo do modo pelo qual tal “episteme” define seu objeto científico. Cumpre ressaltar que tal objeto não se confunde com a descrição fenomênica de um meio, mas envolve o modo pelo qual o objeto investigativo meios é “construído”, tendo em vista os questionamentos que são endereçados a ele. Dessa forma, estudar um meio exige, antes de tudo, compreender uma enorme diversidade de processos intrinsecamente interligados que abarcam, inclusive, outros meios. Com isso, o objeto científico apenas é passível de ser “construído” à medida que ele é investigado, uma vez que a sua “mera” delimitação já implica, necessariamente, uma série de questionamentos, a saber: quais meios foram traduzidos quando da sua aparição? Quais foram os seus efeitos? Que ambientes ele ressignificou? Quais são os seus contra-ambientes? (NAKAGAWA, 2015, p. 44)

A construção do objeto científico ao qual Nakagawa está aludindo aqui necessariamente atravessa uma dimensão que coloca como centro a questão dos contra-ambientes. Discutir o ambiente midiático cientificamente, para McLuhan, não significa descrever os objetos técnicos em sua especificidade, pois o que importa no ambiente são as reconfigurações que tal objeto técnico promoveu na sociedade como um todo, em conjunção com outros processos que não se reduzem à tecnologia. O ambiente é esse conjunto, jamais a tecnologia em si. Por isso os efeitos do ambiente só podem ser tomados em sua dimensão científica se compreendidos a partir de seus efeitos, pois eles conjugam toda essa gama de processos em contínua interação e transformação. O objeto científico dos meios, portanto, não podendo ser construído empiricamente através de uma descrição fenomênica, deve ser construído em conjunção com os processos que lhe dá origem. Por isso o valor da metalinguagem no pensamento de McLuhan: é ela própria, entendida como contra-ambiente, que irá delimitar os contornos (temporários) dos processos que constituem o ambiente enquanto linguagem. Os contra-ambientes são assim instrumentos científicos que funcionam como metalinguagem na construção do objeto científico, o ambiente. Não há um objeto "concreto" no "mundo real", apenas temos acesso a sua descrição metalinguística.

Como essa dinâmica entre linguagem e metalinguagem assume uma posição central no pensamento de McLuhan, cabe realizar uma discussão mais aprofundada acerca do conceito

para que possamos delimitar com mais precisão do seu funcionamento na epistemologia ambiental do autor.

A concepção mais tradicional do termo metalinguagem, que se refere à elaboração inaugural no domínio da lógica, versa sobre uma separação fundante entre linguagem-objeto e metalinguagem. Como afirma Flores, tal conceituação tem origem

no fato de a lógica propor um conceito de metalinguagem em termos de conhecimento epistêmico – fundado no mundo real –, cuja representação seria feita em consonância com o que nele existisse. Essa concepção baseia-se numa fratura metodológica imposta à linguagem, seccionada em duas partes: linguagem-objeto e metalinguagem (descrição). A linguagem-objeto seria julgada veraz se correspondesse a uma verdade externa a si mesma, um critério superior e acima da própria linguagem. Assim, linguagem e metalinguagem foram dissociadas e a linguagem ficou sob a tutela da metalinguagem. (FLORES, 2011, p. 245)

A metalinguagem, nessa acepção, seria uma forma de utilização da linguagem de modo a referir-se analiticamente a uma determinada linguagem-objeto. Inicialmente, podemos compreender o papel da metalinguagem como capaz de descrever um dado conjunto ou sistema de signos e o seu modo de operação. Num exemplo corriqueiro, a metalinguagem seria capaz de descrever a gramática de uma determinada língua natural para um não-falante dessa língua, um estudante brasileiro da língua inglesa. Nesse caso, a distinção entre metalinguagem e linguagem-objeto seria da ordem da correlação entre signos diversos com o intuito do estabelecimento de uma dada permutação entre dois sistemas distintos. O estudo de uma língua estrangeira, portanto, seria um exercício de metalinguagem, onde - nesse caso - português seria a metalinguagem da linguagem-objeto inglês. A validade do conjunto metalinguístico, tal como proposto pela lógica, se daria pela aferição da troca de um dado signo - a palavra *house*, por exemplo - com seu referente no “mundo real” - casa, em português, que designaria o mesmo objeto.

Entretanto, a distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem não se limita a sistemas de linguagem distintos, como no caso de diferentes línguas naturais. Pois, como é evidente, uma determinada língua natural também possui uma estrutura de funcionamento interna. Dessa forma, quando nos referimos em português à forma da língua portuguesa, ao, por exemplo, problematizar sua estrutura frasal, estamos também realizando um exercício metalinguístico. A questão torna-se um tanto mais complexa, pois a diferenciação entre linguagem-objeto e metalinguagem não é mais tão evidente, pois o mesmo sistema de signos (a língua portuguesa) demonstra que possui uma capacidade auto-reflexiva, capaz de falar de

si mesma. Essa capacidade se expressa em plano cotidiano quando perguntamos o significado de uma palavra. Nesse caso, a metalinguagem assume uma posição de compreensão imediata da linguagem, algo como uma metalinguagem natural. Dessa forma, todo ato comunicativo necessita, em algum nível, de uma dada competência metalinguística: “A metalinguagem natural ou competência metalinguística é parte integrante de nossas atividades lingüísticas habituais, seja na aquisição da língua materna, ou de qualquer língua, seja para o funcionamento normal do discurso.” (NASCIMENTO, 1990 p. 115)

À parte desse uso cotidiano, da auto-reflexividade da linguagem, decorre a possibilidade de uma análise metalinguística mais refinada, no sentido de que, se a língua portuguesa pode ser linguagem-objeto de uma metalinguagem na mesma língua, o que impede de essa metalinguagem ser tornada, ela própria, linguagem-objeto para uma metalinguagem em segundo grau? Essa operação de tornar a análise de uma determinada linguagem em objeto de uma “segunda” é o que torna a metalinguagem um valioso instrumento para o conhecimento científico, senão o instrumento científico por excelência. Apesar de o conceito de metalinguagem ter em sua concepção uma relação próxima com a ideia epistêmica da dualidade “mundo/representação”, onde a linguagem-objeto seria um termo mediador cuja validade seria atestada pela metalinguagem, o conceito também dá vazão à superação dessa dualidade. Como atesta Nascimento,

a noção de metalinguagem elimina a necessidade de se estabelecer um vínculo entre língua/mundo. Para o estudioso de língua, essa relação falaciosa deixa de ser pertinente e é substituída pela relação língua-objeto/metalinguagem. O que se impõe no estudo do sentido é a própria linguagem, não o "objeto", a "realidade do mundo" — fatores extralinguísticos —, mas fatos lingüísticos, linguagens (NASCIMENTO, 1990, p.117)

Aqui há um rompimento com a aceção estritamente lógica da operação da metalinguagem. Pois, como visto na citação, ela deixa de ser um instrumento para aferir a “verdade” de uma relação entre mundo-representação (no caso, mundo e língua) para tornar-se um instrumento de investigação dos modos pelos quais o mundo é construído a partir da linguagem. Dessa forma, a metalinguagem pode ser considerada como um nível para a produção do conhecimento, posicionado logo acima da chamada linguagem-objeto (BENTZ, 1974). Há o mundo recortado pela linguagem, que se torna objeto de investigação científica ao operar uma dobra, não sobre o mundo em si, como se o mundo existisse e a linguagem dele falasse, mas sim sobre a própria linguagem que recorta o mundo. Esse nível de conhecimento

seria o nível intermediário entre a investigação e o método científico, tratado por Greimas (BENTZ, 1974) por metalinguagem. Aqui já podemos fazer uma aproximação entre essa concepção de metalinguagem com a dinâmica entre os ambientes e contra-ambientes. Como afirmamos no capítulo anterior, existe uma interação entre as mídias e seu modo de operação e a forma como esse modo de operação configura a linguagem. Assim, o ambiente seria uma forma específica de configurar o mundo como linguagem. Os contra-ambientes explicitam essa configuração ao operarem um uso de lógicas formatadas por meios técnicos avançados em meios mais antigos. Essas transformações operadas por uma tecnologia mais antiga é o que indica as reconfigurações produzidas na linguagem pelo ambiente. Isso funciona como uma descrição das lógicas de linguagem, uma metalinguagem. Não há como conhecer o ambiente que não a partir de seu contraponto metalinguístico operado pelos contra-ambientes. A literatura funciona assim como uma dobra de linguagem por sobre a linguagem reconfigurada do ambiente, um instrumento científico capaz de descrever como essa linguagem opera.

Tendo isso em vista, o conceito de metalinguagem expande-se. Como vimos anteriormente, a metalinguagem dá conta não apenas de uma linguagem que versa sobre outra linguagem, mas também sobre a capacidade cognitiva de auto-reflexividade da própria língua, presente em nossas ações diárias, e como instrumento científico e nível de conhecimento do processo da investigação.

Pensar por essa perspectiva, leva-nos a afirmar o papel da metalinguagem como um instrumento capaz de mapear os modos como circulam e se articulam os sentidos, o que, notadamente, transcende a esfera da investigação estritamente linguística. Como chama atenção Flores,

o papel da metalinguagem é buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar espaço-temporalmente os eventos, em suma, trata de precisar sentidos. E, sem dúvida, esse conceito não interessa somente à linguística, ou à linguagem ordinária. A reflexão concernente à significação da linguagem é decisiva para entender como se estruturam as relações sociais e como é produzido o conhecimento em qualquer instância social, área de estudos, ou ciência” (2011, p. 246)

Podemos seguir os passos de Flores quando ressalta que os modos de articulação da linguagem não são redutíveis a sua dimensão estritamente “linguística”. A metalinguagem, como termo mediador existente em qualquer ato comunicativo, possui uma existência que não

é imutável, é formada (e enformada) por determinadas relações de ordem histórica e social, sem que se apele a uma espécie de concretude do mundo. A produção de conhecimento, que necessariamente é atravessada por uma atividade metalinguística, possui em si um caráter transformacional, que valida ou invalida posições, instaura regimes de visibilidade ou dizibilidade, regulamentando a criação do ambiente comunicativo no qual estamos inseridos. Assim, podemos entrever que não é a linguagem-objeto que é soberana em nossa relação com o mundo, mas apenas aquilo que dela podemos recortar como metalinguagem, que acaba por articular diretamente o modo como construímos o mundo.

Não seria um exagero compreender que as diferentes instâncias de mapeamento do conhecimento tal como empreendida por Michel Foucault em “As Palavras e as Coisas” (2007) é um estudo de diferentes configurações de metalinguagem, sendo seu próprio trabalho uma metalinguagem em segundo nível. É esse nível de compreensão do conceito de metalinguagem que merece problematização, no sentido que sua operação não se limita a uma mera descrição e comentário, mas sim a uma prática também política. Poderíamos dizer que uma metalinguagem com sua pretensão de descrição de uma determinada linguagem já é, por ela própria, também enformada por outras tantas metalinguagens, ainda que não aparentes. Ignorar tal fato é crer numa transparência não apenas da linguagem como também de seu estudo ou descrição.

Como afirma Flores (2011), não há uma assepsia ou desinteresse seja na construção do conhecimento, seja na posição pela qual seria possível apreender uma dada realidade. A metalinguagem é muito menos (ou muito mais) um instrumento de negociação de sentidos e a forma pela qual eles transitam, transformam-se, agem e determinam a nossa compreensão do mundo. Tanto no conceito quanto em sua operacionalização, há conflitos e disputas cujo sentido determinam, mais ou menos, a posição tomada ao se tratar da investigação. Flores conclui seu artigo afirmando não apenas esse conflito constitutivo à respeito do conceito de metalinguagem (esse conflito, ele próprio, metalinguístico), como também irá problematizar ainda outro aspecto de formulação. Se antes já havíamos questionado a dicotomização entre mundo-linguagem ou realidade-representação, Flores tenta abalar a dicotomia que foi posta em seu lugar pela linguagem-objeto, constitutiva e fundante do conceito de metalinguagem:

Do confronto de posições, infere-se a complexidade conceitual existente, pois qualquer coisa que se possa dizer, ou escrever, envolve metalinguagem. *Além do que, não há como estabelecer uma fronteira nítida entre linguagem e metalinguagem a não ser metodologicamente, pois a metalinguagem se manifesta tanto*

*através da autonomia, quanto do emprego de termos metalinguísticos.* Em suma, apesar da lógica ter estabelecido uma cisão, aparentemente, nítida entre linguagem e metalinguagem, a demarcação é ilusória. A divisão da linguagem na chamada linguagem-objeto e na linguagem de descrição ou metalinguagem pressupõe a existência de um lugar fora da linguagem, um tipo de mentalês. Contudo, quanto mais se investiga, mais se percebe que aquilo que, na verdade, se faz, resume-se a apoiar cada vez mais na capacidade auto-explicativa da linguagem.” (FLORES, 2011, p.252, grifo nosso)

A ideia central proposta pelo autor aqui é de que a distinção entre metalinguagem e linguagem-objeto é ilusória, ainda que metodologicamente ela seja válida. Não teríamos acesso a uma constituição de uma linguagem-objeto que não tenha sido fruto, em determinado momento, de uma metalinguagem. É a própria metalinguagem que cria a linguagem-objeto, de um ponto de vista ontológico. Entretanto, é preciso destacar esse aspecto metodológico da metalinguagem. Pois, se a distinção é ilusória, é preciso que o que as diferencia seja uma posição funcional. O que caracteriza uma metalinguagem é justamente seu caráter metodológico, de descrição da linguagem-objeto. O que cabe destacar nessa parte inicial de nossa argumentação é a posição da metalinguagem como dispositivo crítico e instrumento científico cujo funcionamento é responsável por criar um objeto de conhecimento, ele próprio também linguagem. Entretanto, é preciso dar uma compreensão mais detalhada desse conceito, especialmente levando-se em conta que essa lógica entre metalinguagem e linguagem-objeto não funciona apenas em sistemas estritamente linguísticos, mas também aparece na interação entre sistemas de signos onde os elementos fundem caracteres verbais e não-verbais. Para isso, discutiremos um conceito mais alargado de metalinguagem que leva em conta essa interação, tratado por Hjelmslev por metassemióticas.

### **3.2. METASSEMIÓTICAS**

A fundamentação da conceituação das metassemióticas foi elaborada pelo semioticista dinamarquês Hjelmslev (1975), quando discute a existência de três semióticas distintas em seu sistema. Uma semiótica seria formada pela relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo, e quando tais planos não se referem imediatamente a outras semióticas trata-se de uma semiótica denotativa, tal como a língua natural. As semióticas conotativas dariam conta de sistemas de signos que em seu plano de expressão já há uma semiótica, como a literatura, que se utiliza da língua natural para dar conta de relações com o conteúdo que não

se dão numa significação imediata. Já as semióticas que em seu plano de conteúdo possuem uma semiótica, ou seja, que se referem expressivamente a um conjunto determinado de signos de linguagem, são as chamadas semióticas metalinguísticas ou metassemióticas.

A noção das três semióticas abre a possibilidade de se pensar a metalinguagem fora da dimensão dual que comporta a existência da linguagem-objeto. Pois, ainda que no sistema de Hjelmslev haja uma distinção entre semiótica denotativa, conotativa e metassemiótica, mesmo a língua natural opera por códigos que não são estáveis, como vimos anteriormente, dificilmente sendo possível compreendê-la em uma espécie de “grau zero” ou pureza. A língua, ou as semióticas, são sistemas passíveis de transformação histórica, e as eventuais transformações operadas por semióticas “mistas”, como a conotativa ou as metassemióticas, afeta o estado da língua natural, jamais ocupando um espaço de mero estudo ou análise, mas sim abrindo possibilidades de significação para o sistema “inicial”. Pensar a metalinguagem em termos semióticos permite entrever a dimensão de contínua transformação da linguagem, onde todas as suas operações criam um somatório de significação instável, cujos potenciais são continuamente atualizados.

Dado o desenvolvimento dessa perspectiva, pode-se afirmar que todo sistema de signos ou linguagem já é um sistema misto, que sempre significa em relação a um conjunto de outros sistemas. Pensar em uma semiótica que não possua outra semiótica em seu plano de conteúdo ou de expressão apenas funciona como demarcação metodológica temporária. Ou seja, pode-se afirmar que uma elaboração poética, como a de Rimbaud por exemplo, é uma semiótica conotativa pois utiliza-se da língua francesa para criar relações metafóricas. Entretanto, podemos pensar na obra de Rimbaud quando traduzida para a língua portuguesa. Rimbaud utiliza-se da língua francesa no plano de expressão para referir-se a conteúdos metafóricos. O tradutor do poema necessariamente usa a semiótica denotativa (língua francesa) e a conotativa (poesia de Rimbaud), em um primeiro momento, como plano de conteúdo da língua portuguesa para dar conta de relações de substituição, operando assim uma metassemiótica. Entretanto, ainda que tenhamos usado a língua francesa como semiótica denotativa, seria possível operar esse tipo de análise tendo em vista o francês pré-Rimbaud e o francês pós-Rimbaud, notando que certas operações realizadas em sua poesia transformaram a própria constituição da língua e seus processos de significação. Dessa forma, o próprio francês operaria como uma metassemiótica do francês, jamais podendo marcar um ponto determinado

ou origem de uma suposta linguagem-objeto. Como bem destaca Hjelmslev,

a fim de estabelecer uma situação-tipo simples, trabalhamos supondo que o texto dado apresenta uma homogeneidade estrutural e que, legitimamente, só podemos nele introduzir, por catálise, um único sistema semiótico. No entanto, esta suposição não resiste a um exame; pelo contrário, todo texto, se não for reduzido demais para constituir uma base suficiente de dedução do sistema generalizável a outros textos, habitualmente contém derivados que repousam em sistemas diferentes. (1975, p. 122)

Da posição de Hjelmslev é preciso destacar duas questões. A primeira, refere-se especificamente à questão de que, apesar de todo o sistema semiótico ser misto e passível de ser compreendido em sua dimensão metassemiótica, tal dimensão da linguagem não pode ser dissociada de um caráter operatório e metodológico. Pois, se toda a linguagem é, em algum nível, também metalinguagem, tal diferenciação seria inútil do ponto de vista analítico. A questão levantada por Hjelmslev indica que é preciso destacar de um texto semiótico um determinado sistema capaz de operar, numa relação analítica, como metassemiótica. Por isso a dimensão fortemente estrutural e metodológica que subjaz a relação entre os diferentes sistemas.

A segunda pontuação a ser feita, refere-se aos modos pelos quais uma análise de linguagem pode operar sendo um dos termos uma metassemiótica. Ainda que Hjelmslev limite a sua sistematização a três tipos de semióticas, ele aponta uma relação entre sistemas complexos, onde esses diferentes graus de uso da linguagem se interpenetram, formando assim semióticas denotativas, conotativas e metalinguísticas ao mesmo tempo. Cabe destacar, entretanto, que tal mapeamento se dá no nível do texto e não necessariamente no nível do sistema. Como bem expõe o autor:

Torna-se imediatamente evidente que uma metassemiótica pode e deve ser acrescentada à semiótica conotativa a fim de aí realizar a análise de seus objetos últimos. Assim como a metassemiologia das semióticas denotativas tratará na prática os objetos da fonética e da semântica sob uma forma reinterpretada, a maior parte da linguística propriamente sociológica e a linguística externa de Saussure encontrarão na metassemiótica das semióticas conotativas o seu lugar sob uma forma, ela também, reinterpretada. Cabe a esta metassemiótica analisar os múltiplos sentidos do conteúdo - geográficos e históricos, políticos e sociais, religiosos, psicológicos. (...) Pode-se prever que inúmeras ciências especiais e antes de mais nada, sem dúvida, a sociologia, a etnologia e a psicologia, deverão trazer aqui sua contribuição. (1975, p. 129)

Tendo em vista essa colocação de Hjelmslev, é importante ressaltar a reinterpretação

efetuada por Barthes na construção de modelos textuais que dêem conta das relações entre diferentes sistemas semióticos. Em *Elementos de Semiologia* (1971), Barthes irá apontar para a construção de formas diagramáticas que colocam em relação a dinâmica interna dos sistemas semióticos hjelmslevianos para textos cuja constituição é mista. Barthes irá caracterizar a relação entre plano de expressão e plano de conteúdo de uma semiótica denotativa como ERC, onde E está para a expressão, C para o conteúdo e R para a relação entre esses dois planos, compondo assim uma semiótica. A forma mais básica para uma semiótica conotativa - um poema, por exemplo - assume a configuração (ERC)RC, onde a semiótica denotativa assume a posição do plano de expressão - a língua portuguesa, por exemplo. Já as metassemióticas teriam a configuração ER(ERC), onde no plano do conteúdo estaria contida uma dada semiótica denotativa. Essa formalização inicial dá conta dos sistemas semióticos já elaborados por Hjelmslev. Entretanto, a partir dessa composição podem-se montar estruturas mistas que não se reduzem a apenas uma determinada semiótica. Já é possível entrever aqui, ainda que de forma tímida, um deslocamento proposto por Barthes em relação às pretensões da semiologia tradicional: atenção à constituição do texto como um sistema misto e o seu mapeamento de significação em vez da tentativa de delimitar uma totalidade estrutural subjacente a um sistema geral da língua.

É por essa questão que se torna possível a montagem formal de sistemas semióticos mistos. Há, na obra de Barthes, ainda que em estágio inicial, já uma indicação da constituição instável e sempre passível de reelaboração do texto, capaz de fazer variar as estruturas fundantes da língua. Barthes irá afirmar a pertinência do conceito de metalinguagem como instância que dá a ver, no nível do texto, sua estruturação auto-reflexiva e autonímica:

A noção de metalinguagem não deve ficar restrita às linguagens científicas; quando a linguagem articulada, em seu estado denotado, se incumbe de um sistema de objetos significantes, constitui-se em "operação", isto é, em metalinguagem: é o caso, por exemplo, do jornal de moda que 'fala' as significações do vestuário; caso todavia ideal, pois o jornal não apresenta de ordinário um discurso puramente denotado; temos então aqui, para terminar, um conjunto complexo em que a linguagem, em seu nível denotado, é metalinguagem, mas onde essa metalinguagem, por sua vez, é extraída num processo de conotação. (1971, p. 96)

Essa colocação de Barthes refere-se à possibilidade de não apenas posicionar uma dada semiótica conotativa no plano do conteúdo de uma metassemiótica, como também utilizar a metassemiótica ela própria como semiótica conotativa. É o que aponta Hjelmslev na citação anterior, quando expõe que a operação metassemiótica daria abertura a uma infinidade de

“ciências especiais”. Pois, se temos um sistema denotativo ERC que é utilizado como expressão de um outro sistema - literatura, por exemplo - temos a forma (ERC)RC. Um procedimento de análise desse sistema, no sentido estritamente metassemiótico, teria de utilizar essa constituição como seu conteúdo, dando forma a um sistema misto do tipo ER[(ERC)RC]. Essa formalização metassemiótica de análise seria uma “ciência especial”, nos termos de Hjelmslev, que se dedicaria ao estudo de uma semiótica conotativa como a literatura. Pois, como chama atenção Barthes, a metassemiótica não é uma operação limitada a análise de “linguagens científicas”, tal como a língua natural de sistema denotativo ERC.

Dada essa exposição, podemos afirmar que os contra-ambientes podem ser compreendidos como metassemióticas. O que ocupa seu plano de conteúdo é um sistema semiótico misto, pois não se trata de uma língua natural pura, mas sim a linguagem tal como configurada pelas tecnologias do ambiente. Os contra-ambientes, sendo capazes de descrever esse sistema, devem obedecer a essa configuração formal, atuando do ponto de vista de uma "ciência especial" no sentido estrito de Hjelmslev.

Por isso, não aparecem como surpresa as considerações de Barthes em *Crítica e Verdade* (2009) quando se debruça sobre o fazer da crítica, classificando-a como uma atividade metalinguística: “a crítica é um discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem que se exerce sobre uma linguagem primeira” (2009, 160). A crítica, do seu ponto de vista formal, obedeceria ao esquema ER[(ERC)RC]. Tal seria, em uma primeira análise, a formalização de um texto operatório do tipo crítica literária e, também, que estamos conceituando aqui, uma crítica contra-ambiental. Nota-se que a crítica não possui uma pretensão que se coloca como exterior a um dado sistema: constitui-se ela própria da mesma articulação interna entre expressão e conteúdo que é presente no texto analisado. Ontologicamente, a diferenciação é nula; cabe à crítica uma posição operacional e pragmática, de agir sobre o texto. O mesmo ocorre com os ambientes e contra-ambientes: não há um fora do contra-ambiente pois sua elaboração de linguagem ocorre no mesmo contínuo do ambiente. Sua metalinguagem crítica não diz respeito a um posicionamento "de fora", capaz de realizar um julgamento valorativo ou qualquer tipo de compreensão de crítica mais tradicional. Pelo contrário, o contra-ambiente é o contraponto que faz com que se possa ver o ambiente ainda que esteja dentro de seu contínuo ou sistema. Em realidade, é justamente pelo fato de os contra-ambientes estarem no mesmo contínuo de linguagem que o ambiente que é

possível que sua crítica se estabeleça, pois é a partir da fricção entre a linguagem ambiental e seu uso em uma tecnologia antiga que podemos notar os traços característicos de operação do sistema ambiental.

Barthes apropria-se do conceito lógico de metalinguagem para tentar delimitar e problematizar o estatuto da crítica literária. Para ele, ao contrário de sua acepção tradicional, mais do que tentar extrair o sentido de uma dada obra literária, o crítico deve encarar o texto literário como uma linguagem-objeto e estabelecer uma metalinguagem capaz de desvendar os mecanismos internos do texto não para encontrar aquilo que ali reside de escondido como revelação de seu significado, mas sim para mapear os modos e relações pelos quais esse mesmo texto pode vir a produzir sentido.

“Trata-se pois, de uma atividade essencialmente formal, não no sentido estético, mas lógico do termo” (2009, p.162), afirma Barthes. A crítica, nesse sentido, visa “não o deciframento da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos da elaboração desse sentido; com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um *sistema semântico* muito particular” (BARTHES, 2009, p. 162). Ou seja, o texto literário é aqui entendido como um sistema que propõe relações específicas que vêm a produzir sentido de determinada forma. A crítica, por sua vez, aparece como um sistema secundário acoplado a esse sistema primário proposto pela obra literária capaz de descrever justamente essas relações em outra matriz e assim compreender seu modo de operação na produção de sentido. O texto crítico entendido como metalinguagem, portanto, é uma dobra de linguagem por sobre um texto-objeto de forma a descrever seu funcionamento..

Há, em Barthes, dessa forma, uma diferença muito marcada entre texto literário e texto crítico: um propõe um sistema e o outro dobra-se sobre ele para tentar descrever suas operações de linguagem. Como o próprio afirma:

o mundo existe, o escritor fala, eis a literatura. O objeto da crítica é muito diferente; não é o 'mundo', é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é o discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem, que se exerce sobre uma linguagem primeira (linguagem-objeto). Daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo (BARTHES, 2009, p.160)

Entretanto, ao tratarmos dos contra-ambientes como metalinguagens críticas não podemos esquecer de um dado fundamental: eles não se articulam como discursos críticos,

mas sim como discursos artísticos. Não estamos tratando aqui de um discurso que visa, metodologicamente, descrever uma articulação de um sistema de linguagem. É preciso deslocar a compreensão barthesiana de que a literatura falaria do mundo e o discurso crítico falaria da literatura como linguagem-objeto. Em realidade, a literatura na concepção mcluhaniana já parte de uma relação estrita com a linguagem, pois não há "mundo" pelo qual se falar diretamente, há apenas o ambiente. Falar do mundo é falar do ambiente, ainda que não se tenha essa noção inicialmente.

Ou seja, na perspectiva mcluhaniana o próprio texto literário torna-se um fazer semelhante à atividade descrita por Barthes como a atividade do crítico. A linguagem-objeto não é mais a literatura, mas sim - e devemos insistir nesse ponto - o modo de articulação de linguagens que compõem o ambiente. Parafraseando Barthes, o objeto da literatura “não é o 'mundo', é um discurso”. O sistema semântico proposto por um texto literário é, assim como o discurso crítico descrito por Barthes, um sistema segundo, acoplado ao sistema de formação discursiva de uma dada sociedade que é determinado pelas relações que articulam práticas discursivas, instituições, tecnologias. Não é autônomo, e sim metalinguístico. Não há um texto que seja imediato: ele sempre é metalinguagem do ambiente e assim pode ser compreendido como crítica. Por isso uma descrição formal, nos termos barthesianos, do que seria um contra-ambiente obedece a uma estrutura que possui em seu plano de expressão uma semiótica denotativa (a literatura) e em seu plano de conteúdo também uma semiótica denotativa (o ambiente) sendo sua estrutura geral um texto misto, denotativo e crítico, metasemiótico.

“A literatura é tão-somente uma linguagem, isto é, um sistema de signos: seu ser não está em sua mensagem, mas nesse sistema. Por isso mesmo, o crítico não tem de reconstituir a mensagem da obra mas somente seu sistema” (BARTHES, 2009, p.162). Essa citação de Barthes é talvez o ponto chave para estabelecer as relações propostas nesse capítulo e começar a determinar os contornos do objeto teórico desse trabalho. Primeiro, a compreensão da literatura enquanto sistema de signos, cujo valor não reside na mensagem passível de compreensão a partir de um procedimento crítico tradicional de verve hermenêutica, mas sim em seu sistema de relações capazes de produzir sentido. Entretanto, esse mesmo sistema a ser descrito pelo crítico é, ele próprio, metalinguístico em relação a outro sistema, o ambiente. A literatura, dessa forma, opera como ponto de mediação entre o ambiente e a nossa investigação. É preciso que o crítico ou o pesquisador seja capaz de descrever o sistema

proposto pelo texto literário que sistematiza, por seus próprios termos, o sistema ambiental. Ao descrever as relações presentes em um determinado texto, a pesquisa se aproxima da descrição de traços próprios do ambiente no qual tal texto foi produzido. Por isso que propomos, partindo da proposição de Décio Pignatari, uma compreensão da literatura enquanto contra-ambiente.

Cabe, todavia, desfazer um possível equívoco relacionado ao conceito de linguagem. Pois, ainda que em certas perspectivas esse conceito seja tratado em sentido largo (como em McLuhan, por exemplo), em determinados autores o sentido de linguagem é tomado em sentido estrito, relacionado-o diretamente às matrizes da linguagem verbal. Ao afirmar que o ambiente se estrutura como linguagem, pode-se recair no erro de querer encontrar estruturas propriamente linguísticas da linguagem verbal, fato que não nos interessa. Interessa compreender, avançando na definição de sistema misto como discutido por Barthes e Hjelmslev, compreender o ambiente como um sistema semiótico formado por linguagens nos seus mais variados códigos.

Dado esse caráter misto apresentado pelo ambiente enquanto sistema semiótico, a função metalinguística da literatura como contra-ambiente deve expressar-se numa operação que relaciona os distintos códigos de linguagem que compõem o ambiente com o código no qual está elaborada, o verbal. Pois é preciso destacar, mais uma vez, que a função crítica estabelecida pelo contra-ambiente não é baseada unicamente na consciência de um dado autor, na sua competência transcendental de "ler" o ambiente e descrevê-lo. Muito pelo contrário, o contra-ambiente tem uma posição de crítica justamente por ser uma elaboração do contínuo ambiental em uma mídia antiga, que não é a dominante na configuração ambiental. A metalinguagem crítica estabelece como princípio e pressuposto a diferença medial entre os códigos de linguagem do ambiente e sua elaboração em um código de uma tecnologia - no caso aqui abordado, a escrita. A articulação de linguagem do ambiente só se torna visível quando transposta para outra linguagem - é uma metalinguagem que opera do ponto de vista da diferença entre códigos.

Regiane Nakagawa, baseada na perspectiva de Roman Jakobson, afirma que para podermos compreender a literatura nessa posição de contra-ambiente é preciso que

o substrato da sua formulação metalingüística deve ser revisto a partir do conceito semiótico de código, até mesmo pela caracterização múltipla da sua linguagem-objeto e, por isso, sua apreciação jamais se resumiria a um tratado exaustivo ou ao estabelecimento de um método dado a priori. Ao contrário, sua

articulação se aproximaria de uma interpretação também em processo que poderia não se restringir unicamente à codificação verbal, uma vez que outras formas de representação poderiam, por hipótese, melhor explicitar a complexidade compositiva que distingue as mensagens que circulam pela cultura. (NAKAGAWA, 2015. p.49)

O destaque que Nakagawa dá ao conceito de código como instância privilegiada do processo metalinguístico é fundamental para os nossos propósitos. Pelo fato de a linguagem-objeto da metalinguagem contra-ambiental ser formada por códigos múltiplos advindos das interações entre linguagem e tecnologia, sua descrição metalinguística deve ser sempre temporária, jamais exaustiva. Pois, como discutimos anteriormente, os contra-ambientes não estão colocados em uma posição exterior ao contínuo ambiental. Mesmo a descrição analítica de uma dada configuração de linguagem também faz parte dessa articulação. Os contra-ambientes, do ponto de vista do código, elaboram lógicas específicas do ambiente por seus próprios termos e essa elaboração também obedece ao sistema de regras do próprio ambiente, o que garante a sua posição metalinguística.

A interação que a escrita mantém com as outras mídias posteriores a ela, forçando-a a se reconfigurar, como dizia McLuhan, é uma operação do contínuo ambiental que opera sempre no ponto de vista do código. Como afirma Nakagawa,

Nessa perspectiva, nota-se que o código verbal define-se pela coexistência de níveis rígidos e outros mais flexíveis, sendo estes últimos resultantes dos atos de fala, bem como da interação estabelecida com outros sistemas culturais. Longe de se restringir unicamente ao código verbal, toda essa formulação pode ser confrontada com o funcionamento de outros sistemas presentes na cultura que também se organizam enquanto linguagem. (2015, p. 51)

Há o código duro da linguagem verbal, no qual a escrita está baseada, mas também níveis menos rígidos desse código, que sofrem diretamente a influência dos outros códigos do sistema ambiental, obrigando a escrita estar num processo de constante reelaboração. Um dos dados do processo comunicativo, compreendido na perspectiva mcluhaniana, é justamente essa constante interação entre as formas de linguagem do ambiente e sua readequação em conjunção com seus contra-ambientes. Seria infrutífero tentar mapear um sistema geral ambiental, pois a sua própria natureza é justamente ser um processo tradutório em constante mutação. A função epistêmica dos contra-ambientes como metalinguagem é dar visibilidade a alguns aspectos dessa interação. Mas cabe destacar que o ponto onde a crítica se estabelece é

justamente na interação entre os códigos, uma espécie de mapeamento formal das traduções e efeitos que o ambiente produz na escrita. Pelo outro lado, a escrita produz um efeito de visibilidade e crítica ao ambiente, cujo desenvolvimento também agrega tal reelaboração. Não há soberania aqui: a linguagem-objeto incide sobre a metalinguagem na mesma medida em que a metalinguagem incide sobre a linguagem-objeto, numa relação dialógica e bilateral. Nakagawa sintetiza tal processo, quando destaca que

Do ponto de vista dos meios e seus ambientes, o processo de codificação tende a tornar-se ainda mais complexo, dada a diversidade de signos que subsistem em interação e do diálogo daí resultante. Mais do que isso, o confronto entre dois códigos distintos e a aparente intraduzibilidade entre eles pode resultar na emergência de algo absolutamente novo, mediante o estabelecimento de equivalências entre os traços periféricos de cada um, sobre os quais algumas alternativas são selecionadas. Da mesma forma que os códigos não se resumem a estruturas rígidas e inalteráveis, a metalinguagem também não pode ser definida como algo pronto e acabado. Entendida como um importante “instrumento científico” de uma época, a metalinguagem apenas pode desempenhar esse papel porque se reelabora constantemente, em paralelo ao movimento incessante da sua linguagem-objeto. Por isso, ela jamais poderia ser considerada auto-suficiente, dada a impossibilidade de ser pensada fora de uma relação comunicativa. (2015, p.46)

Há aqui também uma problemática central: se a escrita se apropria criticamente dos códigos que compõem o ambiente, de que forma o faz? Há códigos distintos em jogo, e é preciso que haja um procedimento tradutivo entre a configuração mista do ambiente e seu aparecimento na escrita. Esse processo tradutório, que faz gerar algo "absolutamente novo" é a própria dinâmica de reconfiguração dos meios antigos quando trabalhados num novo ambiente aludida por McLuhan. O percurso aqui realizado demonstra que, do ponto de vista da linguagem, podemos observar um processo semelhante ao descrito por McLuhan em termos midiáticos.

Podemos descrever de forma mais rigorosa como ocorre a emergência dessa forma nova ou reconfiguração dos meios antigos, também, através da linguagem, se pensarmos em termos de tradução intersemiótica. Ou seja, o modo de relação metassemiótica que ocorre entre a literatura e o ambiente é efetivado através de um processo de tradução entre os códigos de linguagem do ambiente e os códigos específicos da escrita. Por isso, torna-se determinante uma reflexão acerca dos modos pelos quais é possível ocorrer uma tradução entre diferentes sistemas semióticos. Para isso, nos apoiamos nas teorias de tradução tal como elaboradas por Haroldo de Campos (2014) e seu conceito de transcrição.

A teoria da tradução elaborada por Haroldo de Campos parte de uma problemática muito evidente, e até de certa forma paradoxal: a impossibilidade de tradução. Tal impossibilidade surge, não por acaso, do trabalho de Campos enquanto tradutor de poesia. E não qualquer poesia, mas justamente o tipo de poesia experimental e auto-consciente, que compreende a expressão linguística em sua dimensão material como produtora de sentido. Isso quer dizer que, para poetas como T.S. Elliot, e.e. Cummings, Ezra Pound, Mallarmé, as palavras não são meros canais que direcionam o sentido. São signos materiais que propõem relações específicas a partir de sua própria materialidade com os outros signos-palavras do poema e sua disposição na página. A questão é que a poesia havia abandonado a ideia de 'sentido transcendental' e compreendia a produção de sentido como uma relação imanente e formal. De que forma, portanto, substituir ou traduzir um determinado signo sendo sua própria existência material o princípio necessário para a produção do sentido?

A questão posta por Haroldo de Campos é uma que coloca em xeque a noção de comunicação como transmissão de conteúdos. O conteúdo, para Campos, acaba sendo efeito da mistura das formas propostas em um determinado sistema; no caso, o poema. Ou seja, a ideia de uma 'tradução literal' torna-se um falso problema, pois o que as palavras significam em seu plano de conteúdo tem pouco a ver com a função semiótica que opera no interior de um texto criativo altamente complexo tal como um poema. A problemática da intraduzibilidade, portanto, assume a forma de um processo de inversão: se um determinado poema é intraduzível na minha língua, não me resta mais que 'recriá-lo' no interior da própria. E, como o primado do sentido reside na forma, de acordo com Campos, tal recriação deverá se dar justamente nesse plano.

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que está engendrado o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2014, p.4)

Tal tese da possibilidade da tradução como um processo de recriação de formas dá conta dos modos pelo qual estamos encarando a relação entre ambientes e contra-ambientes tendo em vista a posição da literatura, como viemos elaborando nas páginas precedentes. Pois a ideia de um sistema metassemiótico parte do pressuposto necessário de que há algo do ambiente que pode ser traduzido pela escrita. A escrita teria seus próprios códigos que não são

os mesmos do ambiente. É preciso que um contra-ambiente entendido como metalinguagem tenha a possibilidade de traduzir esses códigos em seus próprios termos. Isso que pode ser traduzido passa por um processo de criação, que é justamente a tradução de suas formas em um outro sistema. Como aponta Campos,

a tradução de textos criativos [em nosso caso a tradução do ambiente em textos criativos] será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades for esse texto [e diríamos aqui, quanto mais difusa for a sua configuração enquanto linguagem não necessariamente sistematizada, própria do ambiente], mais recriável. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (...) O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2014, p.5)

A tese da tradução como recriação é fruto de um ensaio seminal intitulado “Da Tradução como Criação e como Crítica” (CAMPOS, 2014, p.2), que, como seu próprio título indica, também relega à tradução um papel de crítica. Pois, antes de mais nada, a tradução é um processo seletivo, que coloca em primeiro plano não apenas questões concernentes à tradição como também a padrões e conceitos estéticos. Primeiro, sendo a tradução uma recriação, cada poema traduzido necessariamente produz um 'retorno da diferença'. O que havia naquele poema que agora, ao traduzi-lo, retorna? A história refaz os conceitos (e a nossa percepção), o que nos permite ver a tradição como um contínuo de relações ainda não exploradas, como uma constante reserva para a produção de sentido que se dá, na tradução, a partir da recriação das formas. A tradução, ou como chama Campos, a leitura crítica mais atenta, obriga o tradutor a engajar-se com o material de maneira profunda para conseguir descobrir as relações mais fundamentais existentes na obra para poder dar conta de sua recriação formal. Traduzir significa conhecer profundamente. Pensar em uma estética da poesia, portanto, pressupõe uma reflexão contínua baseada nessas idas e vindas da diferença constitutiva da linguagem.

Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida se não exhibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. A estética da poesia é um tipo de metalinguagem, cujo valor real só se pode aferir em relação à linguagem-objeto (o poema, o texto criativo, enfim) sobre o qual discorre (CAMPOS, 2014, p.17)

Da mesma forma, uma reflexão teórica a respeito dos meios - pensados como linguagem - necessariamente atravessa a questão de como essa sua semiótica é traduzida. A metalinguagem apontada por Campos habita um espaço de fronteira entre texto criativo, reflexão teórica e sintoma de uma determinada configuração. Da mesma maneira, os textos literários podem ser assim compreendidos como contra-ambientes, pois em seus próprios termos traduzem os mecanismos e engrenagens mais íntimos que formam um sistema semiótico cuja articulação encontra-se em dispersão no ambiente. A sistematização dessas formas, ou seja, uma leitura crítica privilegiada do texto e do ambiente a partir de sua mediação, aponta para a elaboração das dinâmicas formais que compõem o ambiente.

Na perspectiva em que estamos tratando o conceito de transcrição de Haroldo de Campos - que se refere à tradução de uma dada semiótica elaborada pelas interações dos meios no interior do ambiente e textos literários - é preciso reconhecer que há um processo que coloca dois sistemas semióticos distintos em interação. Aqui, estamos tratando efetivamente da tradução que ocorre no plano da medialidade, tal como Kittler o propôs.

Quando Kittler afirma que não há tradução entre as mídias, apenas transposição, ele está se referindo a um conceito clássico de tradução, no sentido de transmissão de conteúdos. Para Kittler, o que surge da impossibilidade de tradução é a transposição de mídias. No caso de Haroldo de Campos, é a transcrição. Cabe destacar, portanto, que ambos os autores se encontram nessa perspectiva da possibilidade de um tipo de articulação tradutória que surge justamente da impossibilidade de uma tradução cujo sentido seria a transmissão de conteúdos.

Tanto Kittler quanto Campos, cada um com seu percurso, acabam reafirmando a tese McLuhaniana da interação entre ambientes e contra-ambientes. Pois a recriação de um texto a partir de um sistema, ou a sua transposição midiática, acaba necessariamente reconfigurando o texto - ou a mídia - "de chegada". Se para Campos a crítica poética pode ser estabelecida pelos modos como diferentes sistemas semióticos interagem a partir de recriação na tradução, na perspectiva de Kittler e McLuhan é justamente a partir das mudanças formais observadas na própria medialidade da tecnologia que está servindo de contra-ambiente que essa crítica se estabelece. Por isso que é preciso sempre pensar os contra-ambientes numa perspectiva de "em função de...". O texto literário só funciona como tradutor enquanto se levar em conta os seus próprios mecanismos internos como formas de produção de sentido que funcionam 'em função de...'. Esse 'em função de...' é o que nos aproxima da ideia de transcrição e tradução, pois se inventa uma forma na escrita isomórfica de uma dada condição de medialidade..

Por isso referimos acima que não se trata aqui de analisar textos literários que traduzam outros textos específicos das mídias em seus próprios termos. A tradução na qual estamos interessados é justamente aquela operada por textos que traduzem formalmente os processos estruturais das mídias quando entendidos enquanto formas. Ao fazê-lo, a configuração ambiental ou o sistema de formação discursiva de uma dada sociedade, mídia ou processo linguístico, torna-se explícito. Cria-se um novo nível metalinguístico, que é justamente o funcionamento do texto literário em função de um modo de produção de sentido inaugurado pelas mídias. Dessa forma, podemos refinar nossa definição da literatura enquanto contra-ambiente como um sistema metasemiótico capaz de traduzir formalmente os modos de operação do ambiente, elaborados em códigos dos mais diversos, de forma a funcionar como uma crítica que visa seu esclarecimento.

### **3.3. METAMÍDIA**

Tendo discutido a operacionalidade dos contra-ambientes a partir do ponto de vista da linguagem e mais especificamente como metalinguagens das mídias, podemos avançar em um conceito baseado na obra de McLuhan chamado de metamídia. O conceito de metamídia refere-se ao processo ambiental como proposto por McLuhan, onde os ambientes coexistem e são constantemente interpenetrados uns pelos outros. Mais que isso, McLuhan também ensaia a compreensão de que “o 'conteúdo' de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (McLUHAN, 2007, p. 22).

É interessante pensar dessa forma pois um novo meio sempre será um discurso sobre um outro meio. As formas pelas quais, por exemplo, o cinema é conteúdo da televisão acabam se tornando uma espécie de metalinguagem sobre o cinema a partir de sua reconfiguração através da forma televisiva.

Por isso, McLuhan afirma que, a partir do surgimento de um novo meio, temos uma compreensão mais abrangente dos modos operativos dos meios mais antigos, pois foram traduzidos em uma outra forma. Toda mídia, para McLuhan, é uma metamídia; esse processo é parte constitutiva de seu ser enquanto tecnologias. Ou, como Kittler coloca de forma provocativa, “Um meio é um meio é um meio” (KITTLER, 1990, p. 265)<sup>40</sup>. Wolfgang Ernst, discípulo de Kittler, chega a afirmar que para McLuhan “ um meio não possui sentido

---

<sup>40</sup> A medium is a medium is a medium

independentemente, mas apenas em relação a outras mídias" (2012, p.104)<sup>41</sup>.

Esse processo, como já apontado no Capítulo 2, também acaba ressignificando os meios mais antigos, pelo fato de o meio mais recente ter liberado potencialidades a partir da tradução que desvelam de forma mais aparente sua configuração sistêmica. Para seguir no mesmo exemplo, o cinema se transforma radicalmente a partir do surgimento da televisão. Se torna uma espécie de 'cinema televisivo'. Libera novas formas expressivas, consitui-se mais livremente. Entretanto, tal constituição 'nova' da forma cinema segue necessariamente as veredas abertas por sua tradução na televisão. Os potenciais expressivos do cinema enquanto imerso no ambiente televisual são sempre explorados em função desse mesmo ambiente. Mas McLuhan vai compreender justamente a partir do conceito de contra-ambiente a possibilidade de o cinema reconfigurado apropriar-se da forma televisiva. Cria-se um processo de recodificação, que coloca a gramática televisiva em função da gramática cinematográfica (que já foi reconfigurada pela gramática televisiva). Esse processo de hibridização é o modo como McLuhan compreende o desenvolvimento do contra-ambiente:

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos sentidos. (2007, p. 75)

A forma nova aludida por McLuhan é justamente uma forma metassemiótica criada a partir do choque entre diferentes medialidades. Uma torna-se metalinguagem da outra, a partir de suas diferentes medialidades. Ocorre uma tradução dessas medialidades no interior da mídia que abre a possibilidade de compreensão mais apurada de suas constituições mediais. Ou seja, o contra-ambiente é uma forma específica de tradução crítica, que compreendemos como sendo de caráter metamidiático.

Podemos delinear o conceito de metamídia em três pólos diferentes: o primeiro é que toda mídia, para McLuhan, é uma metamídia. Ou seja, toda produção de sentido de um determinado meio é sempre realizada em função de sua posição no interior do ambiente, em relação às outras mídias. A metamídia, nessa acepção, funciona tal como a metalinguagem em sua dimensão reguladora dos discursos: só compreendemos a linguagem a partir de seu mapeamento como metalinguagem.

Decorre-se daí uma segunda acepção do conceito de metamídia, relacionado à posição

---

<sup>41</sup> a medium has meaning not independently but only in relation to other media.

dos contra-ambientes. Pois, o movimento contra-ambiental em muito se assemelha ao modo intrumental e teórico que o conceito de metalinguagem ocupa nas relações de produção de conhecimento. Um contra-ambiente é uma metamídia no sentido que é capaz de descrever o funcionamento do ambiente - tal como a metalinguagem é capaz de descrever criticamente os modos de funcionamento da linguagem.

Por fim, podemos estabelecer um terceiro tipo de acepção para o conceito de metamídia que é relacionado a um tipo de desenho ambiental. Com a proliferação das mídias e seu protagonismo na sociedade, seus procedimentos de interação e interpenetração se tronam cada vez mais evidentes. Soma-se a isso a possibilidade concreta de manipulação intermediática proporcionado pela tecnologia do digital. A transformação dos registros de midiáticos em uma linguagem comum - a digital - possibilita uma manipulação direta dos regimes que regulam esses registros. Imagem, som, palavra tem a possibilidade de serem continuamente permutáveis, pois o que as regula num computador é a linguagem binária. Por isso, argumentaremos, que há em manifestações contra-ambientais um tipo de jogo onde mídias estão sempre se pressupondo, numa relação propriamente metamidiática.

## **PARTE 2 - EXPLORAÇÕES**

A primeira parte desse trabalho estabeleceu uma demarcação teórica capaz de posicionar textos literários como objetos de investigação relevantes para os estudos da comunicação; mais especificamente, no que tange às configurações midiáticas presentes na sociedade e ao modo como elas se articulam. De acordo com as perspectivas acima discutidas, os efeitos produzidos pelo ambiente não apenas são observados nos modos como a sociedade e a cultura se organizam mas também se traduzem na tecnologia da escrita, que é reconfigurada pelas mídias que a ela são posteriores.

Entretanto, fica claro que a perspectiva adotada aqui necessita de uma parte complementar de caráter estritamente analítico. Pois, se entendermos que textos literários podem funcionar como instrumentos investigativos para uma compreensão dos ambientes midiáticos nos quais estão inseridos, é preciso realizar uma investigação – ou melhor, uma exploração, nos termos de McLuhan (2007) – de como tais ambientes traduzem-se em textos contemporâneos.

Pensar a literatura como contra-ambiente - ou seja, como uma metalinguagem crítica do ambiente - implica em realizar um estudo dos modos como a medialidade tradicional da escrita foi reconfigurada ou transformada a partir de sua relação com o ambiente. Atentar para esses aspectos, estritamente formais, aponta o caminho para entender como está estruturado o ambiente a partir dos efeitos produzidos pelas mídias na tecnologia da escrita e as estratégias formais pelas quais a literatura dá conta de traduzir metalinguisticamente essa configuração ambiental. Como sempre afirmou McLuhan, é preciso partir dos efeitos para se chegar nas causas.

Para isso, selecionamos um *corpus* de análise composto por três romances publicados nos últimos 15 anos, cujo dispositivo narrativo obedece a um princípio comum: a descrição metalinguística de audiovisuais que não existiram. O romance *House of Leaves* (2000), de Mark Danielewski, é um texto monográfico que versa sobre um documentário intitulado “The Navidson Record”, o qual registra um período de tempo na vida de uma família estadunidense cuja casa começa a se expandir de dentro para fora. *Los Muertos* (2009), de Jorge Carrión, trata de uma série televisiva veiculada pelo canal FOX a partir da descrição das imagens dos episódios das duas temporadas da série, além de dois textos críticos. Já *The Absolution of Roberto Acestes Laing* (2014), de Nicholas Rombes, narra uma entrevista realizada com um arquivista de filmes raros que, em determinado momento, queimou as cópias remanescentes de obras de diretores como David Lynch, Maya Deren e Agnes Vardá.

A constituição do *corpus* com esses três romances obedeceu a um critério de seleção relacionado à estratégia narrativa comum, onde os audiovisuais descritos são construídos a partir de procedimentos de metalinguagem, tais como descrição, comentário e análise. A pertinência dessa metodologia dialoga com a perspectiva aqui adotada em pelo menos três aspectos: primeiro, por serem narrativas que estabelecem uma conexão direta com os códigos inaugurados e trabalhados pelos meios de comunicação de massa; segundo, por terem um caráter “experimental” quanto às técnicas de escrita e narrativa; terceiro, por esse caráter experimental se expressar justamente na utilização da metalinguagem como estratégia de escrita ficcional.

Também destacamos como critério de seleção do *corpus* as datas de escrita e publicação desses livros. *House of Leaves*, publicado originalmente em 2000, teve sua elaboração iniciada em meados dos anos 90. Assim como *Absolution*, que, apesar de ter sido lançado apenas em 2014, foi escrito pelo menos ao longo de 20 anos. Já *Los Muertos* tem sua escrita próxima à data de publicação, em 2009. Chamamos atenção a esse fato, pois, apesar de todos os livros terem sido impressos apenas nos anos 2000, sua elaboração reflete um período bastante longo de tempo, especialmente levando em conta as transformações tecnológicas bastante radicais que ocorreram nos últimos vinte anos, particularmente a popularização do computador e dos artefatos digitais, além da internet.

Nossa análise atravessa três passos metodológicos para dar conta do modo como esses romances relacionam-se com o ambiente midiático no qual estão inseridos e que tipo de rede discursiva articulam. No primeiro passo, intitulado “Máquinas de Escrita Contra-Ambientais”, nos apropriamos do conceito de “Máquina de Escrita”, tal como utilizado por Hayles, Johnston e Bryant, para descrever o modo como cada um dos livros funciona a partir de sua relação com o ambiente comunicacional em que está inscrito. No segundo passo, “Medialidades”, descrevemos a partir das medialidades próprias da tecnologia da escrita (palavra, página e livro) os modos pelos quais os romances sofrem alterações em suas formas tradicionais e traduzem os efeitos das mídias em seu funcionamento. No terceiro passo, “Redes Discursivas”, operamos uma sistematização das questões identificadas e uma organização da composição do feixe de relações que mostra um tipo de funcionamento específico do processo comunicativo a partir das redes discursivas erigidas por tais livros em seu conjunto. Nota-se que o processo metodológico adotado aqui tem um movimento que vai do mais específico ao mais geral, como estratégia de se afastar das generalizações.

#### 4. MÁQUINAS DE ESCRITA METAMIDIÁTICA

Para dar conta da nossa proposta metodológica, iniciamos a análise de um ponto de vista específico, tentando compreender como cada um dos livros articula diversas formas tecnológicas em seu funcionamento. Tal descrição dos livros nos dá o substrato para que possamos investigar mais a fundo as traduções que eles realizam em suas medialidades e nas (ou quais as) redes discursivas que movimentam. Por isso, antes de entrar em uma avaliação mais formal das operações por eles realizadas, é preciso estabelecer os modos como funcionam em relação às tecnologias que compõem o ambiente midiático no qual tais livros estão inscritos e a função contra-ambiental que desempenham.

Para fugir de uma leitura hermenêutica, não nos perguntamos o que cada um dos livros "significa", a mensagem que passam, mas sim como *funcionam*. Essa pergunta, voltada ao funcionamento de determinados livros, tem sua origem no pensamento de Deleuze e Guattari, que compreendem os romances como "máquinas de escrita", dispositivos produtivos e não representativos<sup>42</sup>. Por isso, Bryant (2014) nos alerta para

Perguntar não o que um livro significa, mas antes prestar atenção em como ele funciona. Como ele opera sobre a língua? Como os personagens operam uns sobre os outros e sobre as outras máquinas que habitam o mundo a respeito deles? Como os eventos operam sobre os personagens? Como o romance opera sobre os leitores? Como ele opera sobre as instituições e práticas sociais? (BRYANT, p.39)<sup>43</sup>

As perguntas citadas por Bryant apontam para um tipo de interação produtiva que um livro mantém com seu entorno. Mais especificamente, em nosso caso, para as tecnologias de informação que um determinado livro se apropria para funcionar. Existe uma multiplicidade não apenas de tecnologias como também de dinâmicas expressivas presentes na cultura que podem ser agenciadas no interior de uma narrativa escrita. O modo como um escritor escolhe e "faz funcionar" um determinado conjunto dessas práticas é o que Johnston (1998) chama de "máquina de escrita" de um determinado texto. "Em cada caso essa multiplicidade é efetuada por uma diferente 'máquina de escrita' ou estratégia de 'escrever com' tecnologias de informação contemporâneas" (1998, pos. 357)<sup>44</sup>. Um livro fala de determinadas coisas e fala dessas coisas

<sup>42</sup> Não iremos nos deter mais a fundo na perspectiva de Deleuze e Guattari sobre as máquinas de escrita. Para uma maior apreciação de tais conceitos, ver Deleuze e Guattari, 2012

<sup>43</sup> to ask not what a book means, but rather to attend to how it functions. How does it operate on language? How do the characters operate on one another and on the other machines that populate the world about them? How do events operate on the characters? How does the novel operate on readers? How does it operate on social institutions and practices ?

<sup>44</sup>"In each case, this multiplicity is effectuated by a different kind of "writing machine" or strategy of writing 'with' contemporary information technologies."

de uma forma particular. Essa dupla articulação entre conteúdo/expressão é o que podemos delimitar como a máquina de escrita de um certo romance.

É importante destacar aqui esse "escrever com" de que Johnston chama atenção. Pois, como temos visto ao longo deste trabalho, estamos sempre imersos em um ambiente que se organiza de acordo com um conjunto de regras dos nossos modos expressivos. Não há um 'fora' do ambiente midiático. Estamos sempre 'escrevendo com', mesmo que não notemos imediatamente. Entretanto, quando a proposta é justamente questionar as formas expressivas de um meio, como acontece nos livros que aqui estamos abordando, esse 'escrever com' se torna mais evidente, pois é o próprio gatilho da elaboração. Por isso, Johnston afirma que há um conjunto de textos que "escrevem com" as novas tecnologias de informação que inauguram uma prática de escrita totalmente consciente de sua relação com o ambiente e que a problematizam de forma frontal. É assim que Johnston define o que seria a "máquina de escrita": "a máquina da escrita", ou o arranjo que certos escritores inventaram para fazer com que uma multiplicidade "exterior" passasse ao texto. (1998, pos. 311)<sup>45</sup>

Fica claro que a transposição dessa "multiplicidade" que existe em dispersão 'fora' do texto precisa de uma tradução, um questionamento sobre como uma escritura pode criar formas que consigam dar conta dos modos como circulam as informações a partir de tecnologias que não a da escrita. Por isso, não apenas devemos olhar para o conjunto de tecnologias que habitam o mundo do texto, mas também para sua materialidade funcionando em função das tecnologias.

O conceito de "máquina de escrita" também é trabalhado por N. Katherine Hayles em seu livro *Writing Machines* (2002). Hayles aponta que sempre houve uma linha muito tênue entre as representações artísticas e os materiais ou tecnologias que os produzem. Entretanto, ainda que tal relação material tenha sido muito explorada nas artes plásticas, a crítica literária tende a ignorar as possíveis ligações existentes entre as tecnologias expressivas da sociedade e os modos como incidem diretamente sobre a construção dos textos literários. Uma obra de literatura, por usar sempre a tecnologia da escrita, é tomada como uma exploração dessa tecnologia apenas, sendo fruto da imaginação de um determinado autor. Hayles afirma, entretanto, que experiências literárias contemporâneas negam veementemente tal pensamento, explicitando que sua própria produção de sentido sempre funciona em função de sua relação

---

<sup>45</sup>'the writing machine', or the assemblage that certain writers have invented in order to make a multiplicity 'outside' pass into the text

com as mídias.

Hayles propõe dois conceitos críticos capazes de dar conta desse vácuo entre a crítica literária e textos que problematizem as tecnologias que os produzem. O primeiro é o conceito de “tecnotexto”, que, de acordo com Hayles, ocorre “quando uma obra literária interroga a tecnologia de inscrição que a produz” (HAYLES, 2002, p. 25<sup>46</sup>). Como temos visto, a tecnologia de inscrição não se reduz à tecnologia imediata na qual o trabalho é produzido, mas sim a todo um complexo social, material e midiático que se articula de modo a produzir as regras nas quais uma determinada expressão pode vir a tomar forma. Por isso, em obras contemporâneas, onde há uma gama infindável de tecnologias à disposição, um texto que questione seu próprio caráter material necessariamente se questionará também sobre quais arranjos existem e de que forma serão organizados. Como expõe claramente Hayles,

Obras literárias que fortalecem, ressaltam e tematizam as conexões entre elas enquanto artefatos materiais e o âmbito imaginativo dos significantes verbais/semióticos que elas instanciam abrem uma janela para as conexões mais amplas que unem a literatura enquanto arte verbal às suas formas materiais. Para nomear tais trabalhos, proponho o termo “tecnotextos”, que conecta a tecnologia que produz os textos às construções verbais do texto. Tecnotextos desempenham um papel especial na transformação da crítica literária em uma prática material, pois eles deixam bastante claro que a questão em jogo não é nada mais que uma compreensão plena da literatura. (HAYLES, 2002, p.26)<sup>47</sup>

Ou seja, um “tecnotexto” seria um texto que propõe uma reflexão a partir de sua própria materialidade sobre as tecnologias que tornaram possível a sua emergência e o seu funcionamento, sempre em função desse arranjo. Essa organização, ou as mídias específicas que um texto 'chama' para compor seu sistema, é o que Hayles trata por “máquina de escritura”:

“Máquinas da escrita” nomeiam as tecnologias de inscrição que produzem textos literários, incluindo impressoras, computadores e outros dispositivos. “Máquinas da escrita” também é o que os tecnotextos fazem ao tornar visível o maquinário que atribuir uma realidade física às suas construções verbais. (HAYLES, 2002, p.26)<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup>“when a literary work interrogates the inscription technology that produces it”

<sup>47</sup>Literary works that strengthen, foreground and thematize the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate open a window on the larger connections that unite literature as a verbal art to its material forms. To name such works, I propose 'technotexts', a term that connects the technology that produces texts to the text's verbal constructions. Technotexts play a special role in transforming literary criticism into a material practice, for they make vividly clear that the issue at stake is nothing less than a full-bodied understanding of literature

<sup>48</sup>'Writing machines' names the inscription technologies that produce literary texts, including printing presses, computers, and other devices. 'Writing machines' is also what technotexts do when they bring into view the machinery that gives their verbal constructions physical reality”

Nota-se que é um conceito duplo. Ele se refere, primeiro, às mídias e tecnologias que existem em uma determinada sociedade e ao modo como elas podem se envolver na produção textual. A escrita, forma pela qual um texto literário é produzido, já não é desde muito tempo uma forma pura. Como McLuhan demonstra, a escrita foi eletrificada, radioficada, televisualizada, computadorizada. Ou seja, os modos pelos quais a escrita é uma “máquina de escrita” em muito transcendem suas propriedades enquanto meio isolado. Compreender como essas diferentes mídias incidem sobre os modos pelos quais a escrita opera hoje em dia é compreender o que Hayles chama de “máquina de escrita”. Do outro lado, há o aspecto de que cada texto utiliza um arranjo diverso de mídia e de tecnologias na construção de seu processo de produção de sentido. Há textos que jogam com as possibilidades hipertextuais da internet, zapping televisivo, etc. Mapear quais as tecnologias que estão em jogo naquele texto específico e o modo como foram traduzidas verbalmente dá conta da sua própria “máquina de escrita”. Em linhas gerais, o que Hayles elabora é que cada “tecnotexto” tem uma “máquina de escrita” por trás, regulando sua produção de sentido. Uma crítica literária contemporânea com validade seria aquela capaz de dar conta do mapeamento dessa “máquina de escrita” e sua tradução no “tecnotexto”.

Johnston compreende que essa interação entre uma dada “máquina de escrita” inventada por um arranjo presente num “tecnotexto” aparece sempre a partir de dois polos. No primeiro, a partir da invenção de estratégias de escrita que registram a informação a partir de seus aspectos semânticos contraditórios, mas que também simulam ou refazem as lógicas do modo como essa informação circula. No segundo, não apenas registram essa informação e sua circulação, mas também procuram entender como essas informações são recebidas, gravadas e disseminadas junto às formas já cristalizadas da sociedade. Ou seja, o que Johnston está afirmando aqui é que há um aspecto intrinsecamente crítico em alguns textos literários que se preocupam com as condições de medialidade de uma dada sociedade e o modo como podem traduzi-las na escrita - assim como a lógica contra-ambiental proposta por McLuhan.

Além disso, parece-nos que um romance compreendido do ponto de vista de sua “máquina de escrita” é, ele próprio, uma “máquina de escrita” contra-ambiental, que está sempre funcionando com o ambiente ao mesmo tempo em que o critica. Nas palavras de Johnston, "o funcionamento do romance como uma máquina que lê/reescreve os efeitos das mídias e assim só faz sentido na relação com novas condições de medialidade."(1998, pos

1026)<sup>49</sup>.

A dinâmica entre ler/reescrever os efeitos das mídias merece destaque, especialmente para não nos incorrerem para uma compreensão diminuída do escopo aqui proposto. Pois poderia parecer que esses romances apenas refletem ou representam uma dada configuração tecnológica que existe fora e à parte deles mesmos. Na realidade, essa configuração não existe "em si", fora dos mesmos. A "máquina de escrita" de um dado texto só existe quando é criada por ele, a partir de sua tradução. Não apenas as tecnologias se traduzem na escrita, mas também a escrita faz com que tais tecnologias "funcionem" no espaço do texto. Assim, o processo de tradução das tecnologias da informação em texto é um processo contra-ambiental – crítico –, pois não há como dimensionar os efeitos midiáticos fora de sua tradução.

Por isso, é relevante trazer uma compreensão de Steven Shaviro quando afirma que é preciso compreender, como objeto de análise, os textos em sua dimensão expressiva.

Com o termo "expressivo", refiro-me tanto ao sintomático quanto ao produtivo. Esses trabalhos são sintomáticos, porque fornecem indícios de processos sociais complexos, que eles convertem, condensam e rearticulam. Mas também são produtivos, no sentido de que não representam processos sociais, mas antes participam ativamente desses processos e ajudam a constituí-los. (SHAVIRO, 2008, pg. 3)<sup>50</sup>

O fato de um texto ser ao mesmo tempo sintomático e produtivo é o que garante que uma leitura dele escape a uma compreensão hermenêutica, pois não se trata de tentar entender como o autor representou um dado processo social; no caso, midiático. Significa muito mais de tentar compreender as formas pelas quais a escrita organiza estruturalmente essas lógicas em uma forma específica, a qual não ocorreria em qualquer outra tecnologia. E, ao fazê-lo, ela estabelece um tipo de crítica que não diz respeito a julgamentos valorativos, mas sim à descrição de processos que não são, de saída, visíveis. Por isso, ao desvelar um dado funcionamento, essa crítica também faz parte da construção desse processo.

Então, por participar ativamente desse processo ambiental, a escrita – também tecnologia de informação, cabe destacar – mantém uma relação simbiótica com outras formas de transmissão de informação. Um texto, estruturalmente, também reflete e compõe o

---

<sup>49</sup>the novel's functioning as a machine that reads/rewrites media effects and which therefore makes sense only in relation to new conditions of mediality.

<sup>50</sup>By the term expressive, I mean both symptomatic and productive. These works are symptomatic, in that they provide indices of complex social processes, which they transduce, condense and rearticulate. But they are also productive, in the sense that they do not represent social processes, so much as they participate actively in these processes, and help to constitute them.

ambiente. Assim, sua forma acaba sendo estruturalmente diagramática, pois também se esforça para dar conta de processos elaborados em códigos que não os da escrita. Então encontramos, como afirma Johnston, grandes arranjos que, de certa forma, inventariam uma série de sistemas, imagens, representações, diagramas e signos próprios dos meios de comunicação traduzidos no texto, pois são esses elementos que compõem e enformam a realidade em que estamos inseridos. Pelo fato da escrita não mais ocupar uma posição centralizada no ambiente midiático, seus modos de operação não se assemelham mais com sua utilização tradicional, ela foi reconfigurada. A escrita é um meio em meio a outros meios. Como consequência, um texto que se preocupe com seus próprios modos de produzir sentido irá ler e reescrever os efeitos das mídias a partir de suas formas. É justamente nesses lugares de instabilidade quanto à forma tradicional da escrita que, como afirma Johnston, “propicia um lugar onde as capacidades da cultura para inscrever, armazenar, restaurar e transmitir informações se tornam um possível objeto de escrutínio crítico” (1998, pos 253)<sup>51</sup>.

A seguir, descreveremos as três máquinas de escrita contra-ambientais que compõem nosso *corpus*, tentando compreender o modo como elas funcionam nessa dinâmica de crítica e escrutínio cultural a partir dos arranjos tecnológicos e formais que articulam.

#### 4.1. HOUSE OF LEAVES

Em *House of Leaves*, de Mark Danielewski (2000), a trama se desenvolve a partir do momento em que um rapaz chamado Johnny Truant entra em um apartamento após a morte de seu inquilino, o cego Zampanò. Lá, Johnny descobre centenas e centenas de páginas dispersas pelo lugar que descrevem em detalhes minuciosos e de rigor acadêmico – com notas de rodapé, referências a diversos autores, citações, mapas e diagramas – um documentário chamado *The Navidson Record*. Ainda que Johnny procure achar uma cópia do filme, ele descobre que a obra, assim como a extensa bibliografia citada por Zampanò em seu trabalho monográfico, simplesmente não existe. Ele, então, decide organizar todos os papéis deixados por Zampanò de forma a reconstruir o texto monográfico. Esse trecho da trama é contado em primeira pessoa por Johnny Truant na introdução do livro. Após essa breve apresentação, a narrativa se desloca para o texto de Zampanò propriamente dito.

A trama do filme, tal como escrita por Zampanò, versa sobre um fotógrafo vencedor do

---

<sup>51</sup> “[the novel] provides a site where the culture's capabilities for inscribing, storing, retrieving, and transmitting information become a possible object of critical scrutiny”

Pulitzer, Will Navidson, que decide instalar uma série de câmeras em sua recém adquirida casa suburbana para registrar a nova vida de sua família após desistir da profissão de fotojornalista. Um dia, Navidson descobre, por acaso, que o interior da casa é maior que o exterior; um corredor misterioso aparece onde antes havia uma parede e, aos poucos, a casa vai crescendo e se comportando de maneira autônoma. Navidson, então, decide realizar uma série de explorações no interior da casa e de seus corredores escuros, munido de diversas câmeras, tentando registrar o fenômeno. O resultado é um documentário, primeiro lançado na forma de dois curtas e depois na versão final de longa-metragem, cuja recepção foi aclamada pela crítica e tornou-se uma pedra de toque do cinema contemporâneo documental norte-americano, gerando uma bibliografia analítica invejável a qualquer cineasta.

O trabalho de Zampanò é um texto monográfico dividido em 23 capítulos, realizando, em paralelo a uma revisão bibliográfica de tudo que já se escreveu sobre *The Navidson Record*, uma reflexão exegética de fôlego sobre diversos temas relacionados ao documentário: sua circulação na cultura, seus feitos estéticos, as implicações filosóficas das questões levantadas e interpretações sobre o verdadeiro significado do filme; além, é claro, da discussão se tal documentário é realidade ou ficção.

Todo esse material estava disperso na casa de Zampanò, escrito em diversos materiais e por diferentes mãos; afinal, apesar de estar escrevendo sobre um filme, Zampanò era cego. O trabalho de reconstrução do texto, além de ser relatado na introdução por Johnny Truant, também é comentado ao longo da narrativa de Zampanò pelo próprio Truant através de notas de rodapé (impressas em uma tipografia distinta – enquanto o texto principal é impresso em *Times*, as intromissões de Truant estão em *Courier New*)—, que não apenas dão detalhes de seu labor em tentar ordenar a reflexão de Zampanò, mas também versam sobre sua investigação a respeito do próprio processo de escrita do texto. Além disso, Truant realiza extensas digressões sobre sua própria vida, presumivelmente escritas durante a reconstrução do texto, que retratam um processo de declínio mental com tons de esquizofrenia.

O que temos em mãos não é a primeira versão da reconstrução do texto de Zampanò realizada por Truant. Uma primeira versão foi publicada na internet pelo próprio Truant e virou uma espécie de sensação cultural *underground*, até ser encontrada por um grupo de editores que publica a versão final em forma de livro. Esta versão final ainda contém um capítulo, escrito por Johnny Truant, que relata a sua descoberta de que o livro estava circulando pela internet, ao encontrar, por acaso, uma banda que tocava uma canção cujo

título era derivado de *The Navidson Record*. Além desse capítulo extra, a versão em livro ainda possui 3 apêndices: o primeiro, organizado por Truant com excertos dos materiais encontrados na casa de Zampanò; o segundo, que compila os diagramas e esquetes realizados por Truant na tentativa de reconstruir o texto original de Zampanò, além de uma série de poemas e cartas escritas por sua mãe; e o terceiro, intitulado “Evidências Contrárias”, elaborado pelos editores da versão final em livro, compila uma série de imagens que seriam atestados da existência concreta do documentário, incluindo um fotograma do suposto filme.

A profusão e interpenetração desses diferentes registros é o que compõe a narrativa (se é que ainda podemos usar essa expressão) de *House of Leaves*. Temos na página diferentes tipografias, diferentes temporalidades, diferentes “autores”, que expressam mais do que apenas a sua textualização, mas também um processo: a reconstrução dos textos. Assim, o livro funciona como metalinguagem de diferentes procedimentos de construção de texto, que pouco têm a ver com a expressão de uma “criação” pura e verdadeira de uma consciência: *House of Leaves* é um livro que se constrói a partir da leitura, reescrita e organização textual. Existe uma mimetização desses processos: Zampanò reconstrói o texto fílmico, Truant reconstrói o texto de Zampanò, os editores reconstróem a reconstrução de Truant do texto de Zampanò, sem jamais chegarmos a um texto original ou originário - há apenas metalinguagem. Esse “ethos” da inexistência do texto original não é exatamente uma novidade na história da literatura. Podemos encontrar tal percurso já na obra de Borges e Nabokov (em *Fogo Pálido*, por exemplo, encontramos um dispositivo bastante semelhante). O que torna *House of Leaves* pertinente é que sua construção se dá especialmente a partir da experimentação com as materialidades do livro e da escrita, e mais ainda na interação dessas medialidades com os outros meios de comunicação.

Antes de discriminar o conjunto de tecnologias que compõem a máquina de escrita de *House of Leaves* e o modo como se traduzem na escrita, é importante sistematizar esses diferentes níveis narrativos e o modo como estão dispostos no livro:

FUNÇÃO	POSIÇÃO	ELEMENTOS	EXPRESSÃO
Johnny Truant	- Introdução - Capítulo XXI - Notas de Rodapé	Reconstrução do texto monográfico de Zampanò e comentários sobre o processo.	Courier New
Zampanò	-Capítulos I-XXIII (exceto o XXI)	Discussão monográfica sobre o filme <i>The Navidson Record</i>	Times

Editores	- Notas de Rodapé (identificadas)	Comentários acerca das edições de Truant e do próprio livro; traduções	Courier
<i>The Navidson Record</i>	Entremeado por todas as instâncias do livro	Construído a partir das descrições	
Apêndices	Fim do livro	Fotografias, poemas, citações que ficaram de fora da narrativa	

*Tabela 1 - House of leaves (elaboração nossa)*

Mark Hansen (2004) afirma que *House of Leaves* é um romance obcecado com a ideia de mediação técnica. Em um primeiro nível, a dinâmica dos textos de se interpenetrarem na tentativa constante de auto-construção já aponta para as particularidades da palavra escrita e suas potencialidades como forma de traduzir as lógicas do ambiente. Como bem aponta Hansen, essa dinâmica de escrita e reescrita não se encerra nos domínios do signo verbal e da palavra. *House of Leaves* está constantemente aludindo a uma “ecologia midiática” composta por uma série de outras tecnologias de registro, que traduz a partir da manipulação da palavra escrita.

Essa tendência torna-se clara na tentativa de Zampanò de escrever sobre um documentário que não foi realizado. Ele descreve, com um detalhismo obsessivo, todo o equipamento utilizado por Navidson durante a realização do filme, com comentários bastante específicos sobre as limitações de cada uma dessas tecnologias em registrar as suas explorações no interior da casa. Câmeras portáteis, gravadores de áudio, máquinas fotográficas: tudo é movimentado por Navidson no esforço de criar uma imagem capaz de dar conta do fenômeno sobrenatural de sua casa. Entretanto, como Zampanò deixa claro em diversos momentos de seu texto, o trabalho de Navidson revela-se infrutífero: imagem sem qualidade de referência, áudio poluído, falta de luz. A limitação da tecnologia audiovisual em um ambiente inóspito precisa de uma espécie de suplemento, que é oferecido pela escrita no texto de Zampanò. Tal interação entre audiovisual e escrita aponta para um tipo de ambiente medial onde as tecnologias não mais atuam separadamente, mas estão em constante relação e sofrendo influência umas das outras. A ideia de um registro puramente verbal ou audiovisual cai por terra, pois tanto um quanto o outro sempre pressupõe, ou ao menos indica, uma suplementação.

Assim como Navidson tem um conjunto de tecnologias destinadas a registrar sua casa, o verbal também necessita de seus instrumentos de notação. Zampanò também precisa se munir de uma série de diferentes formas tecnológicas para tentar registrar esse documentário. Por ser cego, precisa de intérpretes para aquilo que dita, enquanto elas (são em sua maioria mulheres) utilizam-se dos meios disponíveis para essa transcrição. Por isso, o relato de Zampanò está registrado em uma série de superfícies:

Como descobri, havia montes e montes delas. Emaranhados intermináveis de palavras, às vezes se convertendo em sentido, às vezes em nada, muitas vezes se dismantando, sempre se ramificando em outros fragmentos com os quais eu me depararia mais tarde – em guardanapos velhos, nas extremidades de um envelope maltrapilho, e até mesmo no verso de um selo postal, como aconteceu uma vez; tudo, menos vazias; cada fragmento completamente coberto pela estranheza de anos e anos de pronunciamentos via tinta; camadas, rasuras, emendas; escrito a mão, digitado; legível, ilegível; impenetrável, lúcido; rasgado, esticado, colado com fita; alguns pedaços novinhos em folha, outros desbotados, queimados, ou dobrados e desdobrados tantas vezes que os vincos haviam obliterado passagens inteiras de sabe deus o quê – sentido? verdade? engodo? Um legado de profecia e insanidade, ou nada disso?, para no fim realizar, designar, descrever, recriar – encontre suas próprias palavras; eu não tenho mais; ou muitas mais, mas por quê? e tudo isso para dizer – o quê? (DANIELEWSKI, 2000, p.XVII)<sup>52</sup>

Mas é preciso ter cuidado nesse ponto para não cair em um discurso sobre a superioridade da escrita em relação as outras formas tecnológicas de comunicação. Pois, ao mesmo tempo em que a imagem não consegue dar conta desse objeto fisicamente impossível de existir concretamente (a casa mal-assombrada de Navidson), a reconstrução verbal do documentário também encontra os limites da escrita para falar daquilo que é audiovisual. Por isso, na medida em que avançamos no relato de Zampanò (e também na narrativa cinematográfica de Navidson), começam a surgir experimentações tipográficas, visuais, rítmicas com as medialidades próprias da escrita numa tentativa de dar conta daquilo em que o seu uso tradicional esbarra. Não temos mais a linearidade "esquerda-direita-de-cima-para-baixo" de um texto tradicional, mas sim um tipo de articulação que envolve diferentes

---

<sup>52</sup>As I discovered, there were reams and reams of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later - on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch-taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what - sense? truth? deceit? a legacy of prophecy or lunacy or nothing of the kind?, and in the end achieving, designating, describing, recreating - find your own words; I have no more; or plenty more but why? and all to tell - what?

tipografias, posicionamento de notas de rodapé e uso do espaço da página como forma de manipular e potencializar determinados usos do livro que se seriam impossíveis se não fossem pensados a partir das novas formas de produzir sentido por outras tecnologias.

Por um lado, há uma discussão das dificuldades do registro audiovisual da realidade e a necessidade de uma construção verbal para restituí-lo ou suplementá-lo; por outro lado, temos a necessidade de reinvenção das formas da escrita para dar conta desse audiovisual, pois os modos tradicionais esbarram em suas limitações. Como afirmavam McLuhan e Kittler, a escrita muda a partir da invenção de novas tecnologias de registro, e essas transformações podem ser observadas pela experimentação de linguagem em *House of Leaves*.

Não apenas isso, porém, pois essa reinvenção também expressa, através de metalinguagem, aquilo que o ambiente cinematográfico não consegue descrever de si mesmo. Em *House of Leaves*, questões como a qualidade da imagem, a montagem, o ritmo, entre outras, que o audiovisual expressa apenas em sua superfície, aparecem de maneira caracterizada, por analogia descritiva, deixando claro aquilo que nos parece invisível justamente por ser os traços de linguagem distintivos do audiovisual. Como afirma Hayles (2002), o frenesi de *House of Leaves* ao tentar não apenas dar conta da linguagem do audiovisual, como também de registrar uma série de tecnologias de inscrição que compõem o nosso ambiente midiático diretamente no corpo da escrita, acaba por deixar marcas na superfície do texto, tornando-o radicalmente diferente de sua forma tradicional.

Tais marcas são o resultado aparente das diferentes dinâmicas que compõem o ambiente e sua existência é justamente o que garante a posição de *House of Leaves* como um contra-ambiente no sentido estrito de McLuhan, pois sua realização se dá pela transformação inevitável de uma forma tecnológica; forma essa que necessariamente deve ser antiga, pois sofre as transformações operadas pelo ambiente. Aqui, *House of Leaves* está interessado efetivamente pelas diferentes formas pelas quais o ambiente se preocupa com a questão do registro - seja através da escrita, seja através do cinema - e pelas quais essas tecnologias de inscrição sofrem transformações em sua operacionalidade de registrar. Cada uma dessas formas parece estar sempre infectada pela outra, na qual esse processo está irremediavelmente contaminado, intepenetrando-se de modo a produzir sentido pela relação. As mídias, em *House of Leaves*, estão em constante relação de reciprocidade mútua, onde não há pureza de registro em nenhum nível: há, de fato, um tipo de regime sobre as formas do registro que se afirma, de saída, como metamidiático.

## 4.2. THE ABSOLUTION OF ROBERTO ACESTES LAING

*The Absolution of Roberto Acestes Laing*, escrito por Nicholas Rombes (2014), trata da história de Roberto Acestes Laing, um arquivista de filmes aposentado que, em determinado momento de sua carreira, decidiu queimar as únicas cópias de uma série de filmes raros realizados por diretores famosos e reconhecidos, como David Lynch, Agnes Vardá e Maya Deren. A narrativa do livro é estabelecida a partir de uma entrevista conduzida por um Narrador sem nome ao longo de três dias. A motivação da entrevista é justamente entender os motivos pelos quais Laing queimou os filmes e tentar resgatar sua memória.

O livro é escrito em primeira pessoa pelo Narrador, descrevendo os eventos que o levaram a realizar a entrevista com Laing, além da transcrição da mesma. A entrevista foi encomendada por uma revista de cinema cujo editor, no início da carreira, participou da elaboração do *fanzine* chamado *Flying Signifiers*. Nesse *fanzine*, um grupo auto-intitulado *Radiant Union* publicou um texto que descrevia um jovem arquivista de cinema em um esforço de “despreservação fílmica”, ou seja, narrava a queima das últimas cópias de diversos filmes raros. Incumbido de investigar a veracidade desta história, o Narrador consegue encontrar o tal arquivista – Roberto Acestes Laing — e marca uma entrevista que ocorre em um hotel de beira de estrada no interior dos Estados Unidos.

O livro acompanha a entrevista em forma de reportagem. Assim, a maior parte da narrativa apresenta a voz de Laing, como afirma o Narrador: "Na maior parte do tempo é só Laing quem fala. Tagarelando com o micro gravador sobre a escrivadinha. Eu faço anotações, instigo-o quando ele não tem mais nada a dizer, encho outra vez seu copo do Star Wars de uísque."<sup>53</sup> (ROMBES, 2014, p. 12). E o relato de Laing trata-se de não apenas descrever minuciosamente os filmes que queimou como também de digressões analíticas sobre as obras e os motivos que o levaram a destruí-las permanentemente.

Já é possível identificar algumas dinâmicas da máquina de escrita proposta por *The Absolution of Roberto Acestes Laing* (*Absolution*, daqui em diante, em abreviação), como, por exemplo, a dinâmica entre registro - documento - arquivo - memória. Temos a documentação de um ritual de queima de filmes raros que mereciam ser preservados por um arquivista, justamente o responsável por esse patrimônio. Entretanto, tal registro está num *fanzine*, veículo de pouca confiança factual. É necessário verificar a veracidade de tal documentação.

---

<sup>53</sup>Mostly it's just Laing talking. Holding forth with the micro-recorder on the desk. I take notes, prompt him when he runs out of things to say, refill his Star Wars glass with bourbon.

Por isso, a entrevista - devidamente feita com um gravador - pois só com a gravação concreta de uma fonte primária temos a prova de que, sim, algo ocorreu. Há a necessidade da criação de um signo indicial, que aponte para a verificação da existência do evento por quem participou diretamente.

É nas páginas diagramadas de *flying signifiers* que informações sobre a estupefante “despreservação filmica” (o termo eufemístico para a destruição de filmes utilizada pelos editores do jornal) de Roberto Acestes Laing é documentada. Nas páginas das edições um a sete da fanzine (pois isso foi tudo o que conseguiram produzir), quem saberia dizer onde acabava o fato e começava o mito? (ROMBES, 2014, p.9)<sup>54</sup>

Entretanto, a gravação acaba operando duplamente. Não apenas temos o registro testemunhal de quem efetivamente queimou os filmes, como também temos o registro, em linguagem verbal, dos próprios filmes. Se a entrevista se pautava pela criação de um signo indicial, acaba também operando uma dimensão simbólica do signo. A entrevista recria, a partir da palavra em conjunção com o código cinematográfico, os filmes queimados.

A questão do testemunho, ou a fonte primária, é bastante pertinente aqui. Pois, na falta do arquivo em si, nos resta apenas a reconstrução a partir da memória e da palavra. Mas, como o próprio Laing assume, mesmo que sua atitude seja de quem conta enquanto parece estar vendo os filmes ali mesmo, sua memória é falha: “Ao menos da maneira como me lembro” (p. 22)<sup>55</sup>; “Embora eu não me lembre como o filme expressou isso.”(p. 30)<sup>56</sup>. Diversas vezes, Laing precisa recorrer à mediação técnica para restituir esses filmes: muitas anotações, ensaios descritivos, gravações em áudio - o arquivo da memória de um arquivo para sempre perdido. Laing é como o próprio Narrador, que, para atestar a veracidade de seu relato precisa de um aparelho tecnológico que registra, acima de qualquer dúvida, o fato concreto da entrevista. Em *Absolution* não há arquivo sem mediação tecnológica.

O fato é que o testemunho de Laing acaba por criar uma espécie de arquivo de segunda ordem. Por não haver o material dos filmes em sua forma concreta, os filmes acabam sendo “arquivados” a partir de outra forma medial: a palavra. Assim, quando Laing descreve cada um dos filmes em sua particularidade, ele não apenas fala sobre uma espécie de experiência como espectador, explicitando aquilo que ele viu em cada um dos filmes, como também só

<sup>54</sup>It is in the designed pages of flying signifiers that information about Roberto Acestes Laing stupefying 'film despreservation' (the euphemistic term for film destruction used by the editor's of the journal) are documented. In the pages of issues one through seven of that fanzine (for that's all they managed to produce) who knows where fact ended and myth began?

<sup>55</sup>“At least how I remember it”

<sup>56</sup>“Although I can't remember how the film conveyed this”

pode descrever aquilo que as palavras dão conta. "Laing para por um instante, como se estivesse carregando o filme inteiro em sua cabeça, e a imagem fosse projetada na lateral de uma imensa bolha de sabão ali naquele quarto de hotel conosco." (p.16)<sup>57</sup>. É preciso traduzir cada um dos filmes através do signo verbal e, ao fazê-lo, a linguagem verbal é forçada a se adaptar para outro tipo de registro. Assim como em *House of Leaves*, os traços dessa transformação são os dados contra-ambientais do romance. Vemos que a própria construção do relato é efetuada a partir do trânsito entre diferentes códigos de linguagem e também na articulação entre diferentes meios de comunicação, sempre em um processo metalinguístico - ou, como estamos elaborando aqui, metamidiático.

Para sistematizar a máquina de escrita com a qual *Absolution* escreve, podemos dividir sua narrativa em quatro níveis distintos. Um primeiro nível seria a função de Nicholas Rombes, o escritor do livro, e a criação do espaço medial que é o romance. Num segundo nível, encontramos a função do Narrador, como condutor da narrativa e a voz central. Num terceiro nível, temos a função Roberto Acestes Laing, que aparece como discurso indireto, cuja voz é transcrita na maior parte do romance. Por fim, no quarto nível, temos a descrição dos filmes em si.

O primeiro nível de funcionamento do livro — o de Rombes — é o que articula toda a narrativa por ser o nível mais descolado da "história" em si. É nesse nível (que não se confunde com a figura do autor) que podemos observar todo o espaço medial constituído. Temos diversas instâncias na qual Rombes inscreve seu trabalho de linguagem, que poderia ser compreendido, num sentido bastante geral, como a criação de um arquivo contra-histórico do cinema, problematizando seus aspectos especialmente institucionais e tecnológicos.

Primeiramente, destacamos o modo como Rombes discute a existência da instituição do arquivo, a qual está espalhada por diversos espaços e dinâmicas em sua narrativa. Ao descrever diversos espaços onde o arquivo se efetua, Rombes não apenas aponta para como essas instituições constituem uma configuração específica do arquivo, como também seus modos de operação, seu regime de arquivamento. Assim, encontramos as figuras institucionais da Universidade onde Laing trabalhava como mantenedoras do arquivo, assim como a revista onde o Narrador trabalha e até mesmo o *fanzine* *Flying Signifiers*. Também encontramos uma problematização expressa na figura dos personagens, em que se estabelece uma tensão entre o arquivista que destruiu os filmes e o repórter que necessita da sua

---

<sup>57</sup>Laing pauses for a second, as if he's holding the entire movie in his head and the image is projected onto the side of an enormous soap bubble there in the motel room with us

preservação. Assim, no nível de Rombes, vemos constantemente uma indagação sobre as formas do arquivo: quem arquiva, o que se arquiva, onde se arquiva e como se arquiva, do ponto de vista institucional.

Também identificamos no nível de Rombes um questionamento a respeito das dimensões tecnológicas do arquivo. Os filmes queimados são centrais, pois o único modo de serem "despreservados" é se a sua existência mantiver-se confinada em uma só materialidade física, passível de destruição. A informação armazenada e processada por cada uma das obras não existe fora da dimensão tecnológica, o que garante que sua destruição é permanente. Ou melhor: permanente em termos, pois há a possibilidade da tradução da informação por outros meios, como o relato de Laing. Aquilo que só existia em celulose e foi queimado pode agora ser recriado a partir da produção sógnica da palavra. Entretanto, também a palavra é dotada de materialidade, cujos contornos de produção envolvem diversas tecnologias de inscrição: anotações em diversos suportes, gravações em áudio, registro final na forma escrita. Assim como a reportagem do Narrador pressupõe um dado tecnológico que ateste sua veracidade enquanto documento, também o relato de Laing como arquivo precisam de sua dimensão de registro tecnológico, o que acaba por criar uma rede metamidiática que possibilita sua preservação e armazenamento.

Tanto a dimensão institucional quanto a tecnológica estão permeadas por uma dimensão que poderíamos chamar de cultural. Os questionamentos colocados nesse nível estão sempre dialogando com, primeiro, a pressuposição da necessidade da existência de um arquivo e, segundo, que tal arquivo deve ser composto de documentos verificáveis e concretos. O próprio gesto de criar um processo de arquivamento de filmes que jamais foram realizados por seus respectivos diretores é quase uma pergunta direcionada a esse estatuto: o que, de fato, arquivamos? Seriam os documentos propriamente ditos ou haveria, mais do que eles, uma política ou regime daquilo que deve ser arquivado e sob que aspecto? Nos parece que Rombes coloca em xeque essa questão e mais do que efetivamente criar uma narrativa que simula a produção de um arquivo, ele produz uma metalinguagem sobre as formas com que se arquiva contemporaneamente - institucional e tecnologicamente.

Num segundo nível da narrativa, tal como apontado na tabela, temos a reportagem elaborada pelo personagem do Narrador. Nesse nível, encontramos uma espécie de registro em dois pólos: no primeiro, a tentativa de dar uma descrição minuciosa do arquivista e de seu ato disruptivo de queimar os filmes; no segundo, encontramos também o registro dos filmes a

partir da palavra de Laing. Identificamos isso pela forma de narração, pois o Narrador é econômico quando fala em sua própria voz, e quando o faz é em grande medida descrevendo e tentando interpretar Laing.

“Quem era de fato Laing? (...) um bibliotecário se especializando não naquela categoria de filmes que chamamos de experimental ou de vanguarda, mas antes em filmes que contrabandeia suas estratégias e técnicas para dentro de filmes que aparentam, em sua superfície, ser mais convencionais”(ROMBES, 2014, p. 7-8)<sup>58</sup>

Esse registro duplo operado pelo Narrador, onde acaba descrevendo tanto o arquivista quanto os filmes desarquivados, em diversos momentos se confunde. O relato do Narrador muitas vezes mistura as descrições de Laing, a sua forma de contar o filme, com traços de sua personalidade. O Narrador identifica em Laing quase uma corporificação de suas descrições, como se os filmes que viu de alguma forma se tornassem parte de seu esquema perceptivo: "Laing não é tão bom com transições. (...) [Suas] transições bruscas entre filmes – sua inabilidade ou falta de vontade para fornecer um tecido conjuntivo – era de fato o equivalente aos cortes bruscos dos filmes que ele amava."(p. 19)<sup>59</sup>. Vemos aqui que há uma interpenetração tecnológica de um ponto de vista bastante profundo, pois até mesmo a fala de Laing já é formatada pelos esquemas de produção de sentido da mídia cinematográfica. O que o Narrador destaca é que mesmo a nossa memória e nosso discurso supostamente puro e imediato já está, de saída, impregnado pela lógica do ambiente.

No terceiro nível da narrativa encontramos os relatos de Roberto Acestes Laing sobre os filmes. Laing descreve cada filme com uma grande minúcia de detalhes, oscilando com precisão entre uma descrição da narrativa e uma descrição das técnicas cinematográficas de cada filme e também da qualidade da imagem: "Deve haver filmagem faltando, pois os cortes dos filmes – cortes como se talhassem os olhos com uma lâmina. (...) O filme salta em direção à vida de um jeito novo, revolucionário, com cores mais vibrantes (embora seja noite), com uma movimentação de câmera mais agressiva" (p. 40)<sup>60</sup>.

Nota-se que ao mesmo tempo em que Laing descreve as obras que queimou, também realiza interpretações bastante específicas sobre os modos como os filmes foram pensados e

---

<sup>58</sup>"who was Laing really? (...) A librarian specializing not in that category of films we call experimental or avant-garde, but rather in films that smuggle these strategies and techniques into films that appear, on their surface, to be more conventional."

<sup>59</sup>Laing is not so good at transitions. (...) [His] rough transitions between films - his inability or unwillingness to provide connective tissue - was really the equivalent of the rough jump cuts in the films he loved

<sup>60</sup>There must be missing footage because the film cuts - cuts as if slashed across the eye the with a razor. (...) The film jumps to life in a new, revolutionary sort of way, the colors more vibrant (even though it's night), the camera movement more aggressive.

construídos. Para Laing, não se trata apenas de contar a narrativa ou estabelecer a forma geral do filme, mas sim entrar no que há, em cada um dos filmes, de inovador ou diferente, uma forma de validar tais experiências cinematográficas como únicas e valiosas para compreender a história do cinema. Assim, somos constantemente apresentados a descrições de técnicas ou articulações estéticas, de forma a destacar aquilo que, em cada filme, é valioso de ser arquivado.

Já no quarto nível da narrativa, temos a reconstrução verbal dos próprios filmes. Para dar uma forma mais sistemática ao modo como tais filmes aparecem no livro, organizamos uma tabela abaixo:

<b>FILME</b>	<b>DIRETOR(A)</b>	<b>DATA</b>	<b>TIPO DE REGISTRO</b>
Destroyer	Warren Oates	1969	Fala
Black Star	Alejandro Jodorowsky	±1980	Fala
The Blood Order	-	1948	Fala
Hutton	Maya Deren	1951	Fala + Notas
Aistwal Beach	David Lynch	1969-70	Fala
AXXON N. (VHS)	-	1980	Fala
The Murderous King Addresses The Horizon	-	1910	Fotograma + Anotações
Blinding Forward	Agnes Vardá	1990	Texto + Anotações
The Insurgent	Michelangelo Antonioni	1968	Tratamento
Gutman (VHS)	-	2001	Gravação em Áudio

*Tabela 2 - The Absolution of Roberto Acestes Laing (elaboração nossa)*

Laing descreve uma lista de dez filmes que foram queimados, alguns realizados por grandes nomes do cinema como David Lynch e Agnés Vardá, outros cuja realização não é especificada nos relatos. É importante ressaltar que não apenas existe uma articulação tecnológica particular em cada filme, que utiliza os meios audiovisuais de forma específica, para realizar suas imagens, como também a descrição de Laing de cada filme varia de um a um. Cinco filmes são descritos em relato tradicional, onde Laing conta verbalmente aquilo que julga relevante de cada um, sua narrativa e sua estética. Os outros cinco são relatados de outras formas. Para Hutton, de Maya Deren, Laing lê para o Narrador uma série de anotações que estabeleceu sobre o filme. Já em *Blinding Forward*, de Agnes Vardá, Laing entrega um texto para o Narrador, que o inclui diretamente na narrativa. Também a partir de anotações, a discussão acerca de *The Murderous...* é direcionada a partir das interpretações e apontamentos

prévios de Laing. Entretanto, diferentemente dos outros dois filmes, *The Murderous* é um filme que nem Laing assistiu, pois teve acesso a apenas um fotograma (incluído no livro). Suas anotações, portanto, são especulações acerca do que seria essa narrativa.

Já *The Insurgent*, de Antonioni, também obedece a uma diferente forma de relato, pois o dito filme não foi realizado nem no plano da narrativa. Laing teve acesso à última cópia de um tratamento elaborado por Antonioni, em que descreve em linhas gerais suas pretensões quanto à realização do filme. Por fim, temos o VHS *Gutman*, sem autor especificado, cuja narrativa é semelhante aos filmes de Chris Marker, composto apenas de imagens paradas e de uma narração por cima. Laing entrega ao narrador uma fita gravada em que, enquanto assistia o filme, descrevia as imagens que apareciam na tela enquanto grava a narração.

Nota-se que há diferentes formas em que não apenas o relato de Laing assume para dar conta da reconstrução de tais filmes, como também o seu acesso a diversos filmes opera de uma forma não-tradicional. Temos, assim, num plano extra-diegético, uma reconstrução de um arquivo que nunca existiu. Entretanto, também dentro do plano diegético, somos apresentados a filmes cuja realização e arquivamento se expressam muito mais num "entre" mídias do que especificamente em sua realização como cinema. Se, em *House of Leaves*, nos deparamos com uma máquina de escrita cuja centralidade estava voltada ao registro, em *Absolution* nos encontramos num segundo nível, onde não apenas o registro é problematizado como também a sua forma de preservação no arquivo. Em ambos os livros, todavia, encontra-se uma espécie de continuidade formal no sentido é que apenas entre diferentes medialidades que tanto o registrar quanto o arquivar podem se efetivar.

#### **4.3. LOS MUERTOS**

O romance *Los Muertos*, de Jorge Carrión (2009) tem como premissa - ou melhor, como gatilho - uma série de televisão imaginária chamada "*Los Muertos*" (*The Dead*), cujas duas temporadas foram transmitidas (no universo ficcional do romance) durante os anos de 2010 e 2011 pelo canal norte-americano Fox. Sua estrutura divide-se em cinco partes distintas: a primeira parte é composta de uma descrição em 'modo câmera' da primeira temporada de série, dividida em 8 episódios e um epílogo. A segunda parte do romance compreende uma reportagem, também fictícia, publicada na revista *New Yorker* logo após o fim da primeira temporada da série, analisando o impacto produzido por *Los Muertos* na sociedade, destrinchando seus temas e descrevendo sua recepção. Na terceira parte do romance,

retornamos à descrição em modo câmera da segunda temporada da série, de novo em oito capítulos e um epílogo. A quarta parte, sob o título de apêndice, nos é apresentado um ensaio acadêmico que analisa, em retrospecto, a fortuna crítica agregada pela série, além de propor uma discussão teórica sobre a mesma. Por fim, como última parte do romance, temos a transcrição de uma entrevista com os criadores da série no programa *Larry King Live*. *Essa estrutura está sistematizada na tabela abaixo:*

TRECHO	VOZ	ELEMENTOS
Partes 1 e 3	Modo Câmera	Série Los Muertos
Parte 2	Martha H. de Santis	Reportagem na revista New Yorker
Parte 4	Jordi Batlló e Javier Perez	Ensaio
Parte 5	Modo Câmera	Entrevista

*Tabela 3 - Los Muertos (elaboração nossa)*

Essa estrutura do romance, que mistura diferentes gêneros textuais, garante uma posição em que sua produção de sentido só emerge a partir da manipulação de formas midiáticas distintas, seu modo de inter-relação, e a forma pela qual tais dinâmicas se traduzem na sociedade compondo o ambiente contemporâneo. Retomando o conceito de máquina de escritura agora, podemos afirmar que *Los Muertos* funciona como um sistema de produção de sentido que ‘escreve com’ uma máquina de escritura essencialmente metamidiática. De forma complementar a outras máquinas aqui descritas, *Los Muertos* está preocupado, para além das questões de registro e arquivamento, com uma questão de circulação. A composição de tal máquina, ou a sua tradução no romance, segue os apontamentos de Kittler e Foucault sobre os discursos: o romance, entendido como discurso, mobiliza um número de práticas discursivas e arranja, em seu interior, uma rede discursiva que aponta para o modo como o sentido se produz ‘fora’ dele.

Antes de entrar na análise propriamente dita da máquina de escritura produzida por *Los Muertos*, cabe uma exposição da narrativa mais geral do livro. A primeira temporada da série *Los Muertos* trata de misteriosas aparições de seres-humanos, chamados de ‘*Los Nuevos*’, ao redor do globo. Misteriosas aparições, pois essas pessoas surgem, literalmente, do nada: materializam-se em becos afastados sem nenhuma memória de quem são ou como chegaram ali. Essas pessoas, que aos poucos vão se tornando milhares, começam a ser resgatadas pelos *Nuevos* mais antigos, que já estabeleceram uma mínima condição de vida. Não é necessário

ressaltar que se cria uma espécie de crise geopolítica mundial, pois não se sabe nem de onde nem como essas pessoas surgem, ou o que fazer com elas.

Como a narrativa dessa primeira temporada é narrada em modo câmara, ou seja, com descrições 'objetivas' de supostas imagens que estariam passando numa tela, o leitor tem apenas pistas do que efetivamente está acontecendo. Mas essas pistas aos poucos vão tomando corpo e passa-se a entender que os *Nuevos* são na verdade personagens de ficção que foram assassinados em seus respectivos 'mundos ficcionais' e que surgem nesse mundo alternativo. O modo como o leitor pode descobrir isso é partir das 'videntes', pessoas que aparentemente têm a possibilidade de ter vislumbres sobre a vida pregressa dessas personagens. Assim, toda vez que um *Nuevo* surge, ele é encaminhado a uma dessas videntes que diz, de maneira muito dispersa, seu nome e o universo do qual vieram. O interessante é que os *Nuevos* que vieram de um mesmo 'texto acabam se juntando em comunidades e tentando reviver suas histórias originais, sem ter a menor ideia de que são personagens ficcionais.

A explicação dessa dinâmica de forma expositiva nos é dada a partir do ensaio de Martha H. de Santis, jornalista que publica um ensaio sobre a recepção de *Los Muertos* após o fim da primeira temporada. É interessante, entretanto, notar que a compreensão de que os *Nuevos* eram personagens ficcionais mortos ressuscitados em outro universo aparece como evidente para os espectadores da série, ainda que para o leitor isso fique muito pouco aparente. Na realidade, a chave para a compreensão da primeira temporada da série (no universo ficcional do livro) ocorre no Epílogo da primeira temporada, onde se cria uma colagem com descrições das imagens dos filmes *Blade Runner*, a *Lista de Schindler*, *MacBeth* (em suas três versões para o cinema) e *Duro de Matar*. Para o espectador ficcional da série, ao ver essa colagem com as imagens originais dos filmes que lhes deram origem, fica evidente a relação: para nós, leitores, é preciso que se crie uma espécie de explicação para aquilo que foi insuficiente no plano do verbal.

Terminada a primeira temporada - ou a primeira parte do romance -, cujo tema principal é a busca pela identidade e a inclusão em comunidades num mundo estranho, somos apresentados à recepção estrondosa que a série causou na sociedade. Martha H. de Santis mapeia toda uma rede de circulação criada a partir da recepção da série - desde blogs, associações de fãs, material derivado, jogos com os personagens - que fez com que sua exibição tenha sido um marco na cultura do século XXI. O traço mais marcante apontado na

reportagem é a criação da rede social *Mypain.com*. A rede social surge em decorrência de uma nova sensibilidade relacionada aos personagens mortos da ficção, como forma de estabelecer comunidades de fãs de determinados personagens para honrar sua memória. Com o sucesso da rede, os criadores expandiram a plataforma para uma espécie de jogo estilo *Second Life*: cada usuário poderia escolher um personagem da ficção mundial e torná-lo seu avatar, num mundo interativo semelhante ao da série *Los Muertos*. A febre que se alastra sobre a utilização de avatares nessa rede social fez, inclusive, os administradores leiloarem avatares, com preços alcançando a soma de até 10 mil dólares (Capitão América, comprado por Hillary Clinton). O ensaio, além de discutir outras questões de cunho mais analítico sobre a série em si, encerra-se com a promessa de uma segunda temporada ainda mais impactante.

De volta à série. Se a primeira temporada passava-se na Nova York de 1995, a segunda temporada se passa no ano de 2015. Vinte anos depois, os *Nuevos* já se encontram adaptados à sociedade e nós, leitores, já estamos também familiarizados com a situação dos personagens ressuscitados. Entretanto, se a chave da primeira temporada era o misterioso aparecimento de seres-humanos, a segunda temporada inverte a dinâmica e agora nos deparamos com o desaparecimento sistemático de pessoas, primeiro os *Nuevos*, mas em certo momento alcançando toda a sociedade. O núcleo protagonista da primeira temporada era a comunidade de ressuscitados de Blade Runner, na segunda é a série televisiva Sopranos que guia a narrativa. Interessante o modo como os personagens, ainda que deslocados de seus mundos originários, tendem a agir de acordo com suas personalidades e posições ocupadas. Assim, os mortos de Sopranos também formam uma máfia, Bruce Wayne e Clark Kent (Batman e Super-Homem) são policial e jornalista, respectivamente. Há, inclusive, personagens que seguem deslocados devido a uma “confusão” das imagens originais providas pelas videntes, onde, por exemplo, Tony Soprano - chefe da máfia de New Jersey na série Sopranos - em *Los Muertos* é, na verdade, um personagem deslocado, que não sabe onde se encontra.

A dinâmica da segunda temporada, do ponto de vista do leitor, é transformada completamente, devido às informações agregadas com a reportagem anterior. O comentário transforma a narrativa, e Carrión, consciente disso, torna ainda mais difuso o mapeamento e as relações propostas entre esses mortos ressuscitados. A grande sacada da segunda temporada, ao menos para o leitor do romance, é a quebra do clímax final. Pois o grande vilão da série, El Topo, só se revela no final do último capítulo como espião responsável por arquitetar os desaparecimentos (ainda que de forma não explicada pela série). A questão é que

como o único modo de referir-se ao personagem na forma verbal é a partir de seu nome próprio, sabemos desde seu aparecimento que ele é um espião, pois El Topo (ou a Toupeira, em português) é o codinome de George Smiley, vilão dos livros de espionagem escritos por John Le Carré. Ou seja, se na primeira temporada a falta da imagem confundia o leitor do romance, na segunda acaba estragando sua surpresa.

Com o fim da segunda temporada, e o fim de todas as pessoas do mundo de *Los Muertos* (para onde vão os mortos do mundo dos mortos?), recebemos em nossas páginas o apêndice com um ensaio acadêmico publicado em um periódico no ano de 2015, assinado por dois acadêmicos da Universidade Autônoma de Barcelona, Jordi Battló e Javier Pérez. Dividido em cinco tópicos, o ensaio discute o caráter pós-traumático da série, ou como falar de genocídio a partir da serialidade televisiva. Pois, se no intervalo entre as duas temporadas já havia uma consciência a respeito de que tipo de impacto nos causaram as mortes de personagens ficcionais, no período posterior à série questiona-se até que ponto podemos falar do genocídio na ficção. Citando desde Claude Lanzmann, Jonathan Littel, Art Spiegelman, e Primo Levi, os 'autores' do ensaio posicionam a série como um ponto central de intertextualidade entre um mundo cada vez mais dominado pelas formas ficcionais e as narrativas de horror do genocídio. Além dessas colocações de ordem estética mais geral, os autores também entram em uma discussão profunda sobre a medialidade da televisão e a impossibilidade de transpor a narrativa de *Los Muertos* para qualquer outro formato, tanto por causa de seu apuro na produção das imagens, criando muitas camadas de sentido, como também pelo jogo proposto pela medialidade televisiva, sua serialidade e penetração cultural. Os autores terminam seu ensaio fazendo uma contundente crítica ao esforço de Martha H. De Santis (a mesma autora da reportagem que intercala as duas temporadas) de adaptar a série para o formato verbal, criando um romance de 690 páginas que, de acordo com os autores, falha miseravelmente em seu propósito. Como os autores deixam bem claro, "Ahí radica el hecho estético diferencial de Los Muertos: su imposible traslación a otro lenguaje" (CARRIÓN, p.160). A ironia, que de tão evidente poderia perder sua força, dá uma volta sobre si mesma e afirma, por inversão, a singularidade da forma literária: sim, seria impossível adaptar *Los Muertos* (o romance) para outra linguagem.

Ao fim do livro, em sua última página para ser preciso (após os créditos), há a transcrição de uma entrevista realizada com os autores da série, Mário Alvarez e George Carrington (Jorge Carrión anglicizado?) no programa da *CNN Larry King Live*. No curto

trecho da entrevista transcrito, os autores conversam sobre o fato de terem decidido realizar apenas as duas temporadas da série e nunca mais realizar nenhum tipo de trabalho artístico. Aventa-se a possibilidade de terem comprado uma ilha, mas o tom irônico e jocoso de ambos na entrevista não permite tirar nenhuma conclusão precisa. Entretanto, em duas das respostas, podemos identificar talvez o mais importante caminho para empreender uma análise de *Los Muertos* enquanto romance. São duas teses que, se compreendidas em conjunção com o percurso teórico que delineamos ao longo de todo esse texto posicionam o romance como texto exemplar para esse trabalho.

A primeira tese é proposta quando George Carrington responde a uma pergunta de Larry King com a frase “Contra la interpretación.”, no que Mario Alvarez responde “Siempre!”. Ecoando Susan Sontag em seu célebre ensaio homônimo (1987), Carrión aponta para uma compreensão de seu romance que de certa forma desvie do processo interpretativo conteudístico tradicional. Pois a interpretação a que Sontag se refere diz respeito à tradição hermenêutica de busca de um sentido que estaria presente na obra. Ao contrário dos acadêmicos ficcionais que Carrión inventa para interpretar a série a partir de seus temas e ‘conteúdos’, o autor aponta para o fato que seu romance deve ser analisado enquanto forma. O que importa em *Los Muertos*, o romance, é mais sua estrutura, sua forma de escrita maquínica que produz um sistema que funciona através de diversos processos de tradução da configuração do ambiente midiático em texto literário de forma a mapeá-lo.

A segunda tese exposta na entrevista, decorrente da primeira, refere-se à posição do autor. Larry King retoma a pergunta da ilha e questiona os dois escritores se sua ambição é desaparecer. Mario Alvarez afirma que o que interessa aos dois são truques de magia, onde as coisas desaparecem, no que Carrington completa: “No aspiramos a entrar en la historia de la televisión ni del cine, lo que nos interesa de verdad es entrar en la historia de la magia, ser los Houdinis del siglo XXI”. Ou seja, é preciso levar em conta de que forma opera um possível desaparecimento do autor do romance. A própria estrutura do romance atesta isso: o livro jamais é narrado, é como se estivéssemos sempre diante de uma tela, com a descrição minuciosa de imagens que se passam em uma tela, na leitura de dois textos escolhidos arbitrariamente, na descrição de uma entrevista. O sumiço da figura autoral em *Los Muertos* contribui para o aparecimento mais evidente da forma do romance. Estamos observando, “em dez telas simultâneas”, o diagrama de nosso ambiente. A experiência de leitura de *Los Muertos* só funciona efetivamente se colocada “em função de” um percurso gerativo de

sentido, inaugurado pela interação entre as diferentes mídias do ambiente e traduzida como estrutura no livro.

Se havia em *House of Leaves* uma preocupação com os limites e potências das tecnologias e da própria técnica do registro, e em *Absolution* um questionamento acerca das formas do arquivo midiático, em *Los Muertos* encontramos uma conjugação dessas perspectivas na forma como circulam as informações na configuração ambiental apresentada pelo livro.

## 5. DAS MEDIALIDADES

Nesse capítulo iremos nos deter em uma análise das medialidades da escrita tal como utilizadas nos três romances que compõem nosso *corpus*. Seguindo a metodologia elaborada por McLuhan, nosso intento é investigar as formas pelas quais as medialidades constitutivas da escrita se transformam na relação que mantêm com as outras mídias. Por isso, iremos realizar uma análise voltada para aspectos formais de cada um dos livros, compreendendo seu uso da linguagem como uma operação contra-ambiental, que aponta metassemioticamente para os modos como os efeitos do ambiente são traduzidos pela literatura. As categorias que elencamos como medialidades relevantes da escrita estão relacionadas a algumas pistas que McLuhan deixou em seus escritos sobre quais as formas pelas quais a tecnologia da escrita expressa sua interação com o ambiente.

Nossa primeira categoria é a Palavra. McLuhan afirma que

As palavras são sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência para os nossos sentidos manifestos ou exteriorizados. Elas constituem uma tecnologia de explicitação. Através da tradução da experiência sensória e imediata em símbolos vocais, a totalidade do mundo pode ser evocada e recuperada, a qualquer momento. (2007, p.77)

Compreendemos, seguindo McLuhan, que as palavras, ou o signo linguístico, opera como uma espécie de explicitação simbólica do modo como traduzimos a realidade. Estando imersos em um ambiente onde há diversos códigos verbais e não-verbais que também compõem a realidade, os processos simbólicos pelo qual o signo linguístico opera acabam, de certa forma, expressando em sua própria materialidade esses códigos. Assim, procederemos em nossa análise como um mapeamento dos códigos e processos de significação operados pelas palavras no romance de forma a dar a ver como estão articulados os códigos que compõem o ambiente e a forma pela qual são traduzidos pelas palavras.

Nossa segunda categoria de análise é a Página. Diz McLuhan:

Uma das curiosidades da imprensa e da literatura é sua obsessão com o conteúdo em detrimento da forma. É fácil ver porque uma página em branco esperando uma impressão aparece como se pudesse "conter" coisas para bom ou mau uso. É na verdade esse aspecto formal, estrutural, da página que oblitera a nossa consciência da página em si como uma estrutura. (1960, p.77)<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> For one of the curiosities of print and literature is an obsession with 'content' as opposed to 'form'. It is easy to see why the blank page awaiting an imprint should appear to 'contain' things of good or ill use and report. It is in fact this formal, structural aspect of the page that obliterates awareness of the page itself as a structure.

O destaque dado pelo autor canadense para a página como uma estrutura que também produz sentido como medialidade da escrita é o que justifica sua inclusão como uma categoria de análise nesse trabalho. Especialmente pelo fato de o autor afirmar que é justamente a partir de sua estrutura, sua materialidade, que mantemos um tipo de relação com a escrita, como se a página apenas fosse um suporte para um conteúdo ali disposto. O reconhecimento da página como uma instância que produz sentido em conjunção com as palavras é o caminho que seguiremos aqui, tentando compreender de que forma ocorre essa produção de sentido em conjunção com as lógicas de outras mídias que não a escrita.

A terceira medialidade que iremos analisar nesse capítulo é o próprio livro. Pois, como afirma McLuhan,

Escrever sobre o futuro do livro, com um olhar atento ao fundo movediço do livro como figura, é compreender como o livro assumiu muitas formas novas mesmo em nosso tempo. Em todos os padrões quando o fundo muda, a figura também se vê alterada pela nova interface. Quando o cinema, o gramofone, o rádio e a televisão se converteram em novos serviços ambientais, o livro tradicional começou a ser lido por um tipo completamente diferente de público. (2005, p. 214)

O fundo do livro a que McLuhan está aqui aludindo é o próprio ambiente, cuja transformação se expressa na própria materialidade do livro. Pensar esse fundo como figura - ou seja, de um ponto de vista contra-ambiental - implica em compreender as formas pelas quais o livro é ressignificado e as diferenças que expressa em relação a sua função em outras configurações ambientais.

## 5.1. PALAVRA

Um bom modo de iniciar a análise a respeito da operação das palavras como medialidade nesses livros é justamente a partir da discussão a respeito da "não-existência" desses audiovisuais como realizações concretas. Essa "não-existência" é justamente o procedimento comum a todos os livros, que partem da invenção de filmes ou de uma série de televisão a partir da palavra. Como Johnny Truant deixa claro: "No fim das contas, como logo descobri, todo o projeto de Zampanò é sobre um filme que nem sequer existe. Você pode conferir, fiz isso, mas, não importa o quanto você procurar, jamais encontrará The Navidson Record em cinemas ou lojas de filmes."(DANIELEWSKI, 2000, p. XIX)<sup>62</sup>.

Assim como o *Navidson Record* de *House of Leaves*, os filmes queimados por Laing e a

---

<sup>62</sup> After all, as I fast discovered, Zampanò's entire project is about a film which doesn't even exist. You can look, I have, but no matter how long you search you will never find The NAvidson Record in theaters or video stores.

série de televisão *Los Muertos* não existem enquanto textos audiovisuais concretamente e cada um deles expressa sua não-existência de maneira diferente. Em *House of Leaves*, temos uma instância narrativa - Johnny Truant - que nos avisa, de saída, que todo o filme descrito por Zampanò não existe. O mundo narrativo de *House of Leaves* é construído desde o início pela falta desse audiovisual. Em *Absolution*, tanto Laing quanto o Narrador estão em uma narrativa em que os filmes queimados de fato existiram em um determinado momento, ainda que no presente do relato eles estejam perdidos em sua forma audiovisual. Já em *Los Muertos*, não há nenhuma instância narrativa que ateste para a não realização da série. Todas as informações presentes no livro tratam da série como um existente concreto.

A diferença no modo como a inexistência desses audiovisuais é tratado em cada um dos livros aponta para a primeira relativização que precisa ser feita: não iremos trabalhar com a ideia da inexistência dos filmes. Ainda que não tenham sua realização concreta como audiovisuais, tais produtos possuem uma existência que é o resultado de sua construção pelos romances. Os comentários, exegeses e descrições fazem com que o objeto de que se fala seja construído através da palavra. Por mais que nos livros se discuta e se afirme que tais audiovisuais não existem, podemos encontrar alguns traços na própria narrativa que contradizem tais afirmações.

Por exemplo, logo após confirmar a inexistência do *The Navidson Record*, Truant engaja-se em discutir o fato de que Zampanò não se preocupa em problematizar a veracidade filme como documentário ou se ele representa fielmente uma dada realidade. Ele diz: "Vejam bem, o irônico é que não faz diferença que o documentário na base do livro seja ficção. Zampanò sabia de partida que o que é ou não real não interessa nesse caso. As consequências são as mesmas. (DANIELEWSKI, 2000, p.XX)<sup>63</sup>. De um ponto de vista semiótico, também faz pouca diferença se o documentário de fato existiu ou não: há um registro presente, com bastante minúcia, que nos permite reconstruir tal filme em um outro meio - no caso, um filme verbal.

Da mesma forma, o Narrador de *Absolution* também se depara com essa questão, ao lamentar a queima dos filmes: "aqueles filmes, aqueles filmes cujos fugidios traços de beleza agora só podem ser conjurados em palavras" (ROMBES, 2014, p. 70)<sup>64</sup>. Apesar de ser um lamento o fato de que a beleza presente nos filmes de Laing só pode ser conjurada por

---

<sup>63</sup> See, the irony is it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampanò knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same.

<sup>64</sup>"those films, those films whose fleeting traces of beauty can now only be conjured in words"

palavras, podemos notar que há aqui uma relação importante: ainda há possibilidade de resgate desses filmes. Mesmo que para um nostálgico da realidade como o Narrador isso possa parecer insuficiente, do ponto de vista semiótico, é central. Especialmente no interior da perspectiva que aqui assumimos onde a existência do objeto é sempre posterior a sua ocorrência concreta, é fruto de descrição metalinguística.

Por isso, o Narrador afirma que esses filmes são "momentos que ainda que perdidos para a realidade documentada no entanto existem" (ROMBES, 2014, p.63)<sup>65</sup>. Os filmes queimados no interior da narrativa, ainda que sua forma 'original' esteja perdida, existem semioticamente. Observando do exterior, podemos afirmar o mesmo para os três livros: ainda que escapem de uma realidade documental, os filmes inventados são tão concretos quanto qualquer outro.

O interessante é que a única materialidade de sua existência é a linguagem verbal, palavra, e não audiovisual. Sua existência já é, de saída, metamidiática. Como lemos em *Los Muertos*, por exemplo:

Contudo - nobreza obriga - este ensaio sobre a telesérie foi escrito com palavras e descreveu as imagens e sua intenção ética e estética mediante figuras de linguagem. Nessa tensão entre a palavra e a imagem talvez resida o enigma da arte. Nós apenas nos aproximamos de uma tradução que só pode ser puro desejo. (CARRIÓN, 2010, p. 163)<sup>66</sup>

As figuras de linguagem aludidas nesse trecho - linguagem verbal - são as instâncias criadoras desses audiovisuais. Ainda que não formalizados, é possível realizar uma tradução na linguagem verbal para que eles possam tomar vida. Essa tradução opera em um nível que não é o da realização concreta, mas a do plano do código. Se esses filmes e séries de TV específicos não se encontram presentes concretamente na cultura, há uma infinidade de outros filmes e séries de TV que sedimentaram um tipo de objeto que reconhecemos. Esses, em seu conjunto, criam uma série de regras e convenções que nos fazem reconhecê-los como tais, e também são frutos de um sistema que a eles é anterior. É justamente esse plano do código que nos habituamos de chamar de "audiovisual".

Ou seja, nesse ponto de vista até mesmo os audiovisuais que existem "concretamente"

---

<sup>65</sup>"moments that while lost to documented reality exist nonetheless"

<sup>66</sup>Sin embargo - nobleza obliga-, este ensayo sobre la teleserie ha sido escrito con palabras y ha descrito las imágenes y su intención ética y estética mediante figuras del lenguaje. En esa tensión entre la palabra y la imagen quizá radique el enigma del arte. Nosotros hemos intentado acercarnos a una traducción que sólo puede ser puro deseo

são na verdade produto de um sistema que faz com que os reconheçamos como tais. A operação de linguagem que esses três romances estão realizando é um processo semelhante, onde eles jogam com o código do audiovisual de forma a "fabricar" uma realidade ou produzir um referente. A expressão "fabricar" a realidade é devedora do trabalho de Izidoro Blikstein, quando realiza uma análise sobre o filme "O Enigma de Kaspar Hauser" (1995). Nesse estudo sobre a relação entre signo linguístico, produção de referentes e a chamada "fabricação da realidade", Blikstein aponta, inicialmente, para o modo como a criança Kaspar Hauser, após ter sido criada em isolamento da sociedade, tenta interpretar o mundo a seu redor a partir de recém adquirida competência em falar alemão:

Apesar de explicado pela linguagem, pelas palavras, por signos linguísticos, enfim, a paisagem em que foi colocado Kaspar Hauser permanece turva e indecifrável. Conhecer o mundo pela linguagem, por signos linguísticos, parece não bastar para dissolver o permanente mistério e a perplexidade do olhar de Kaspar Hauser. Talvez porque a significação do mundo deve irromper antes mesmo da codificação linguística com que o recortamos: os significados já vão sendo desenhados na própria percepção/cognição da realidade. (BLIKSTEIN, 1995, p. 17)

O que Blikstein está discutindo aqui é uma dificuldade epistêmica encontrada por tratados linguísticos que era de como se estabelecia o conhecimento do mundo, ou de uma realidade extra-linguística, por intermédio da linguagem verbal. Kaspar Hauser, mesmo dominando a língua alemã, não consegue dar conta de uma apreensão do mundo tal como os outros alemães já aculturados. Blikstein chama atenção que nossa apreensão do mundo não é limitada apenas pela articulação verbal, mas sim por uma série de outros sistemas que vão moldando nossa própria percepção.

Se realizarmos uma aproximação entre essa questão destacada por Blikstein com a perspectiva de McLuhan, vemos claramente (de um ponto de vista da percepção) que a dificuldade de Kaspar Hauser deve-se a sua posição como exterior ao ambiente no qual Nuremberg estava imersa. Toda a sociedade e seus habitantes estavam já "moldados" pelo ambiente, ou uma série de sistemas de linguagem delimitados pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação daquele período específico, que formatava a própria linguagem e percepção de maneira que o sistema verbal, isolado, não dá conta. Kaspar Hauser não entende o mundo, e os habitantes de Nuremberg não entendem porque Kaspar Hauser não o compreende: o ambiente, como viemos afirmando, é invisível, mas não deixa de produzir efeitos.

Blikstein destaca essa característica invisível do sistema não verbal do ambiente ao comparar o modo como diferentes culturas produzem as realidades nas quais estão inscritas:

é preciso que nos demos conta da significação produzida pelos sistemas não-verbais dos espaços e dos movimentos; apesar de 'silenciosa' ou 'oculta' (...), a dimensão proxêmica tem fecundado ininterruptamente nosso aparelho perceptual, sem qualquer auxílio dos códigos verbais. Daí a advertência de Hall: 'pessoas de culturas diferentes não apenas falam línguas diferentes mas, o que é talvez mais importante, habitam em diferentes mundos sensoriais. O peneiramento seletivo dos dados sensoriais admite algumas coisas, enquanto elimina outras, a tal ponto que a experiência como percebida através de uma série de filtros sensoriais, culturalmente padronizados, é bastante diferente daquela percebida através de outros' (apud HALL, 1977. p.14 em BLIKSTEIN, 1995, p. 75)

Ou seja, a "realidade" já chega a nós recortada: ou, muito melhor, fabricada. Os sistemas não-verbais a que Blikstein está aludindo criam uma realidade que já chega pronta para nossa percepção, e tais sistemas que a fabricam são "silenciosos", "ocultos". Assim, a pergunta de Blikstein permanece: como conhecer essa realidade através da língua se tal realidade já nos chega por sistemas que não podemos ver? Blikstein afirma que, ao invés da língua ter um acesso à realidade das coisas, ela produz referentes, também fabrica a realidade:

"a impossibilidade de capturar a semiose não-verbal, que se desencadeia na dimensão oculta entre a práxis e o referente, compele o indivíduo a recorrer ao sistema verbal para materializar e compreender a significação escondida. (...) Agindo sobre a práxis a língua também pode modelar o referente e "fabricar" a realidade." (BLIKSTEIN, 1995, p. 79-80). O referente, para Blikstein, é uma verdadeira fabricação da realidade, cuja construção funciona numa articulação específica do sistema verbal em relação aos sistemas não-verbais que compõem nossa percepção da realidade.

Por essa razão que afirmamos que os audiovisuais descritos pelos romances que estamos analisando só possuem uma inexistência relativa: são criados por uma articulação de um sistema (verbal) da mesma forma que os audiovisuais realizados enquanto imagem propriamente são fabricados por outros sistemas não-verbais. A produção do referente, específica da linguagem verbal, garante a operação dos romances que estamos analisando como "fabricantes" de produtos midiáticos, justamente na conjunção entre códigos.

Blikstein ainda avança nessa compreensão do signo linguístico - da palavra, em nosso caso - quando afirma que é através dessa criação do referente pelo signo verbal que podemos ter uma noção mais clara dos sistemas não-verbais que compõem o ambiente:

Embora a significação dos códigos verbais seja tributária, em primeira instância, da semiose não-verbal, é praticamente só por meio desses códigos verbais que podemos nos conscientizar da significação escondida na dimensão da práxis: anterior à língua, a semiose não-verbal só pode ser explicada pela língua. (BLIKSTEIN, 1995, p.80)

Essa citação de Blikstein deixa claro que, na lógica de McLuhan, a partir da criação de novas tecnologias se criam novos sistemas não-verbais que fabricam a realidade e são invisíveis para nós. Dessa forma, também os sistemas anteriores sofrem uma influência estrutural desses sistemas não-verbais, o que Blikstein deixa claro ao afirmar que a própria significação dos códigos verbais é tributária de uma semiose não-verbal. Por isso que o melhor modo de compreender como operam essas semioses não-verbais é partir da língua, pois ao fabricar a realidade em seus próprios termos - ao criar seus referentes - o faz também de acordo com a lógica dos sistemas não-verbais que são anteriores ao seu uso.

É essa dinâmica que faz com que possamos afirmar que os objetos não são dados *a priori*, como viemos insistindo, mas são originários de um determinado sistema. Por operarem "fora" dos códigos dominantes do ambiente, os audiovisuais criados pelas palavras como referente acabam expressando de maneira mais direta esse sistema, pois precisam constantemente aludi-lo para poder construir o objeto fílmico ou televisivo. Por serem objetos midiáticos, grande parte dos códigos que estão sendo colocados em jogo referem-se a convenções que estabelecidas pela sistema de linguagem do ambiente. Foucault discute essa questão da criação do objeto com bastante precisão:

Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época: não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. (...) O objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne numa visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob a condições positivas de um feixe completo de relações. (...) Essas relações não estão presentes no objeto. (...) Elas não definem a constituição interna do objeto, mas o que lhe permite aparecer. (FOUCAULT, 2013, p.54-55)

Foucault está discutindo uma concepção que é calcada na "concretude" do objeto. Para ele – e para nós - não há um dado concreto de realidade que faça com que uma "coisa" apareça por ela mesma. Os objetos são criados a partir do que ele chama de "feixe de relações" e fazem com que o próprio apareça. Assim, as diferenças entre um filme realizado

como audiovisual e outro criado a partir da linguagem verbal são apenas semióticas e de grau. Ambos só aparecem como "coisas" pois há um feixe de relações constituídos que os permitem serem reconhecidos como tal. Ou seja, não há nada em um filme ou uma série de TV que os constitua internamente, mas há um ambiente de relações que faz com que os reconheçamos como tal. A tradução desses códigos em escrita também produz um objeto, ainda que sua constituição apareça de forma mais clara justamente por ser elaborado em outra linguagem. Por isso, os três livros escolhidos pelo *corpus* possuem uma dimensão crítica intrínseca: a de que, por tentarem criar um objeto a partir desse feixe de relações, precisam deixar às claras como operam essas relações na linguagem – e, especialmente, como podemos traduzi-las.

Tais livros partem de uma especificidade própria da medialidade da palavra, que é a construção do referente ou a fabricação da realidade para Blikstein, para erigir um sistema capaz de produzir os objetos. Cabe, no nível da pesquisa, compreender quais as constantes e regularidades – ou as figuras de linguagem – que aparecem dispersas nos três livros para sistematizar as operações por eles realizadas. Ao fazê-lo, podemos ter um indício de que formas a palavra consegue traduzir em seus próprios termos um modo de operação o do ambiente e seu feixe de relações. Esse procedimento é descrito de forma bastante clara por Foucault neste trecho:

Sem dúvida, semelhante história do referente é possível; não se exclui, de imediato, o esforço para desenterrar e libertar do texto essas experiências 'pré-discursivas'. Mas não se trata, aqui, de neutralizar o discurso, transformá-lo em signo de outra coisa e atravessar-lhe a espessura para encontrar o que permanece silenciosamente aquém dele, e sim, pelo contrário, mantê-lo em sua consistência, fazê-lo surgir na complexidade que lhe é própria. (...) Substituir o tesouro enigmático das 'coisas' anteriores ao discurso pela formação regular dos objetos que só nele se delineiam; definir esses objetos sem referência ao fundo das coisas, mas relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem assim suas condições de aparecimento histórico; fazer uma história dos objetos discursivos que não os enterre na profundidade comum de um solo originário, mas que desenvolva o nexos das regularidades que regem sua dispersão. (FOUCAULT, 2013, p.58)

Ou seja, o que Foucault está chamando atenção aqui é que as palavras constroem seu referente, mas não a partir de uma analogia naturalizada, como se fosse possível atestar a semelhança da descrição de uma imagem pelo seu próprio referente, neutralizando o discurso. É preciso reconstruir os passos da construção do objeto pela consistência própria do discurso.

Por isso, e especialmente porque os 'objetos' construídos pelos livros aqui analisados não têm uma correspondência imediata no "fundo das coisas", é preciso mapear as formas pelas quais eles são verbalmente construídos. O processo de construção tende a mimetizar o mesmo feixe de relações que constrói, por exemplo, um audiovisual concreto, mas de forma desnaturalizada.

Assim, nos encontramos na primeira subcategoria de nossa análise, numa tentativa de mapeamento dos modos como cada um dos livros constrói, a partir da palavra, seu referente audiovisual. A noção de um referente que é construído *a posteriori* a partir das palavras também aponta para os limites de nossas capacidades especulativas em relação ao que compreendemos como um produto midiático e sua circulação. Como aponta McLuhan a respeito de DeFoe, só compreendemos a sociedade burguesa quando ela se torna um contra-ambiente a partir da escrita - o mesmo é aqui proposto em relação à produção e circulação midiáticas.

Pela natureza do dispositivo utilizado em todos os romances da descrição de produtos audiovisuais e sua circulação no ambiente, podemos aproximar esse intento de uma figura retórica, a *écfrase*. A *écfrase* tem uma longa história (pelo menos três mil anos) e refere-se, como aponta Machado, a um tipo de procedimento verbal que dá conta de uma descrição minuciosa.

Quando um escrito, seja em poesia ou prosa, versa em detalhes a respeito de uma obra não literária, costuma-se utilizar, para caracterizá-lo, o termo *écfrase*, proveniente da retórica: vocábulo grego aplicado a toda composição que descreve um trabalho artístico elaborado com outros elementos que não as palavras (MACHADO, 1999, p.2)

Poderíamos compreender que os livros analisados operam por procedimentos *ecfrásicos*, pois pretendem remeter, através da descrição, a um objeto que não foi elaborado inicialmente em linguagem verbal. Entretanto, como viemos afirmando, não há um referente concreto a ser descrito: a própria descrição é o que garante a sua criação. Hefferman (1993), em estudo sobre a *écfrase*, distingue as formas específicas de uma verbalização dessa sorte: há um tipo de *écfrase* fortemente descritiva, que delimita o que podemos ver em um dado objeto ou obra de arte; outro tipo, mais pictórico, refere-se a técnicas e elementos constitutivos da criação propriamente dita e um terceiro tipo, uma *écfrase* icônica, que objetiva mimetizar verbalmente os procedimentos de criação visual na escrita. Todas essas formas de *écfrase* precisam ser problematizadas de um ponto de vista que ele afirma ser metalinguístico:

Segundo o autor, uma verdadeira écfrase vai além destes procedimentos, porque o caráter duplamente mimético desta técnica retórica – ou seja, o fato de se constituir numa tentativa não tanto de “tradução”, mas de “transcrição” intersemiótica atribui ao procedimento um aspecto fortemente metalinguístico. A utilização da écfrase na literatura leva o meio a refletir sobre os modos de sua própria constituição a partir da reflexão sobre a constituição da representação num outro meio, o que talvez justifique o interesse dos escritores modernos pela técnica (FERREIRA, 2007, p.6)

Tal caráter metalinguístico é de extrema relevância não apenas por reforçar a posição da écfrase como um tipo de técnica contra-ambiental, mas também porque todos os livros aqui discutidos empregarem técnicas de metalinguagem em sua construção. Estamos sempre referindo-nos a um objeto, discutindo-o, construindo-o. O fato desses objetos serem visuais e só termos registros deles partir de palavras, coloca-nos em um domínio no qual a referência não dá conta de prover a relação por analogia. Por isso, a écfrase precisa estar em um plano de abstração bastante grande, cujo reconhecimento aponta para uma ordem de convenções que possibilita o reconhecimento de palavras como se fossem audiovisual.

Em *Los Muertos*, por exemplo, temos um tipo de descrição ecfrásica específica que não aparece nos outros livros, que caracterizaremos aqui como nossa primeira categoria de análise das palavras, a descrição direta. Por ter capítulos que supostamente descrevem o que se passa numa tela sem "narrador", a sintaxe da frase de *Los Muertos* precisa ser reformulada para dar conta de movimentos que são próprios do audiovisual. Podemos identificá-los já na primeira frase do romance: "Nova York. 1995. Um bairro nos arredores da parte alta de Manhattan; oito quadras de edifícios; quatro; duas; uma; em sua lateral esquerda: um beco sem saída e, nele, uma poça" (CARRIÓN, 2010, p.9)<sup>67</sup>. Nota-se que há uma espécie de gagueira sintática ocorrendo, onde os nexos frasais desaparecem, para, de certa forma, mimetizar um tipo de movimento de câmera de aproximação. Temos uma visão panorâmica de Nova York que aos poucos vai se aproximando até nos encontrarmos perto do chão, em um beco.

Esse procedimento narrativo repete-se ao longo de *Los Muertos*, em descrições diretas de uma tela e das imagens em movimento que ali aparecem. Porém, tal procedimento começa a convulsionar pela própria natureza da narrativa da série. Logo nas primeiras páginas do livro, nos deparamos com a seguinte descrição:

Na tela, um corpo nu recebe agressões conhecidas, na aura vibrátil

---

<sup>67</sup>"Nueva York, 1995. Un barrio en las estribaciones de la parte alta de Manhattan; ocho manzanas de edificios; cuatro; dos; una; en su lateral izquierdo: un callejón sin salida y, en él, un charco."

de uma poça. (...) A câmara se aproxima uns passos em direção ao novo que acaba de materializar-se. (...) A filmagem é cortada. Abre-se outra janela: plano fixo de um beco sem portas. (...) Dezesesseis minutos de plano fixo. (CARRIÓN, 2010, p. 15-16)<sup>68</sup>

Se havíamos dito anteriormente que as descrições de *Los Muertos* são diretas, sem referência ao fato de que estamos assistindo a uma tela, o trecho acima convulsiona esse discurso, pois o narrador indica a existência de uma tela. Contudo, se observarmos com atenção, essas frases não estão distanciadas do plano diegético, são também uma descrição daquilo que ocorre na tela: a tela que aparece nesse parágrafo não é a tela que transmite a série *Los Muertos*, mas sim uma que aparece em sua história. A televisão "real" mostra uma tela "fictícia", cujos procedimentos, aí sim, precisam ser descritos do ponto de vista técnico. Ou seja, mesmo numa espécie de descrição eufrásica direta, temos a necessidade do relato metalinguístico tecno-estético.

A penetração necessária de aspectos técnicos na escrita aponta para a forma como vemos as imagens, aquilo que é visível para nossa percepção, e o código que encontramos para dar conta de sua aparição. Essas descrições técnico-estéticas se tornam a segunda categoria pertinente de análise, onde não temos apenas um relato do que "se passa" nos filmes, mas do modo como foram construídos a partir dos códigos audiovisuais.

A descrição indireta é o dispositivo de construção do referente mais evidente em *House of Leaves* e *Absolution*, especialmente pelo fato de se constituírem – ao contrário de *Los Muertos*— como textos essencialmente exegéticos. Nos encontramos em um pêndulo que varia entre a descrição da trama dos filmes referidos e a sua descrição técnica, o modo como foram construídos audiovisualmente. Nos interessa aqui, muito mais do que retomar a trama desses filmes, compreender as técnicas aludidas que fazem parte de suas construções e como o código verbal precisa se moldar para dar conta da criação desse referente.

O personagem de Roberto Acestes Laing talvez seja quem melhor expressa a fascinação com as técnicas cinematográficas. O seu primeiro relato já se inicia, tal como um filme, a partir de uma experiência da sala cinematográfica: "A luz do projetor é azul e visível. Nada acontece no filme por uns bons dez minutos. Então, no *flash* aquecido de um *jump cut*, o filme salta à vida" (ROMBES, 2014, p.13)<sup>69</sup>. Não haveria outra forma de iniciar uma história sobre

<sup>68</sup>En la pantalla, un cuerpo desnudo recibe agresiones conocidas, inscrito en el aura vibrátil de un charco. (...) La cámara se acerca a unos pasos hacia el nuevo que acaba de materializarse. (...) Se corta la filmación. Se abre otra ventana: plano fijo de un callejón sin puertas. (...) Dieciséis minutos de plano fijo. (

<sup>69</sup>"The light from the projector is blue and visible. Nothing much happens in the film for a good ten minutes. Then in the heated flash of a jump cut it comes to life"

cinema, do ponto de vista de Laing, que não a partir da luz do projetor. Cabe notar, também, que no relato de Laing, além da tentativa de reconstrução da experiência fílmica através do verbal – como se fosse possível "sentir" a luz azul do projetor—, há um esforço de construção de uma "poética da técnica", como se, a partir de um *jump cut*, um filme pudesse saltar a vida. Essa metáfora, que opera apenas na ordem do verbal, só pode ser compreendida se há um código comum compartilhado: a técnica do jump-cut e sua utilização no cinema. A poesia do ambiente, para Laing, surge a partir da técnica:

Naqueles tempos nós achávamos símbolos em tudo. A verdade é que o fim do filme era muito terrível, muito verdadeiro, para sequer discuti-lo, envolvendo uma técnica que usava múltiplas telas divididas, uma técnica que eu nunca havia visto que literalmente dividia a tela em quatro ou cinco painéis de ação, cada um dividido por uma linha vertical vermelha. (ROMBES, 2014, p.32)<sup>70</sup>

Mas não é apenas em nome da beleza cinematográfica que Laing cria essas tecnometáforas poéticas. Lembremos: Laing era um arquivista e sua posição frente a um filme sempre foi de coleta e sistematização. O trecho acima funde essa pretensão poética-- pois a obra era bela para sequer falar sobre ela - com sua discussão sobre uma técnica que Laing não havia visto ainda. Mesmo que haja algo naquele filme belo ou verdadeiro demais e necessitava de destruição, Laing precisa, de alguma forma, arquivá-lo. Há um tipo de colecionismo das formas técnicas, como se a sua inovação quanto ao uso da tecnologia cinematográfica fosse o que mereceria ser registrado, mais do que sua beleza artística. Encontramos essa tendência também quando Laing descreve outra técnica cinematográfica presente em um dos filmes que queimou, a do *freeze-frame*:

Por um momento tudo está muito parado. Ninguém se move. É como se fosse um tableau, ou uma pintura hiper-realista. O filme apenas segura a imagem. Você sabe o quão difícil é fazer um freeze-frame? A perda de centenas de fotogramas - cada um repetindo a mesma imagem - para criar a ilusão de imobilidade? Vinte e quatro fotogramas por segundo da mesma imagem, um metro de filme para criar um segundo de tempo de tela. Um freeze-frame de dez segundos medindo dez metros de filme, a extensão dessa queda, eu diria. Você entende? (ROMBES, 2014, p. 48)<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup>But back then we found symbols in everything. The truth is the ending of the film was too terrible, too truthful, to ever really talk about, involving a technique that used multiple split screens, a technique I'd never seen before that literally split the screen into not two but four or five panels of action, each one divided by a vertical red line.

<sup>71</sup>For a moment everything is very still. No one moves. It's like a tableau or a hyper-realistically oil painting. The movie just holds the image. Do you know how difficult it is to do a freeze frame? The waste of hundreds of frames - each repeating the same image- to give the illusion of stillness? Twenty-four frames per second of the same image, three feet of film to equal one second of screen time. A ten-second freeze frame measuring over thirty feet of film, the length of this landing, I'd say. You understand?

A chave desse trecho talvez resida justamente na pergunta final de Laing: "Você entende?". É preciso que haja um código compartilhado, um montante de experiências acumuladas a respeito do audiovisual para que entendamos ao que Laing se refere quando fala de um *freeze-frame*. São elas que garantem que, mesmo que em palavras, reconhecamos a técnica do ponto de vista do código e que o trecho do filme a que Laing se refere seja construído. O referente criado por Laing aqui é o próprio código cinematográfico, exposto claramente, por sua tradução em escrita. Mais: é justamente a partir do uso tecnológico do cinema, a obsessão presente nas três narrativas, que encerra justamente sua potência de "escrever com". Esse "você entende?" é o que garante a existência de um arquivo prévio, que não apenas regula a nossa compreensão dessa técnica enquanto discriminada verbalmente, mas também aponta para o fato de que já há, junto com a produção de cada um dos filmes da história do cinema, a criação de um arquivo em código que sistematiza esses filmes do seu ponto de vista técnico.

Se as descrições indiretas de *Absolution* estão sempre apontando para a criação do referente a partir desse arquivo contínuo no qual estamos imersos, em *House of Leaves* os questionamentos estão direcionados para as potencialidades e limites do registro. Como afirma sobre o trabalho de Navidson: "O trabalho de câmera de Navidson é um tópico infinitamente complexo" (DANIELEWSKI, 2000, p.98)<sup>72</sup>. Além das descrições sobre a trama de *The Navidson Record* realizadas por Zampanò, cuja sistematização aqui seria redundante, interessa-nos o modo como ele atenta para as formas técnicas da possibilidade de registro da câmera de Navidson. Por exemplo:

É uma bela tomada. De fato, a composição e o equilíbrio elegante das cores, para não mencionar o exuberante contraste de luzes e sombras, são tão requintados que nos distraem momentaneamente de qualquer uma das questões referentes à casa ou ao que está acontecendo ali. Parece-me um perfeito exemplo do inigualável talento de Navidson, que ilustra por que poucos podem, se é que alguém pode, realizar algo no mesmo nível do que ele fez, sobretudo mais perto do fim.(DANIELEWSKI, 2000, p.29)<sup>73</sup>

Aqui há um indicativo de como o documentário de Navidson está estruturado, também por descrição indireta. Zampanò faz questão de afirmar que existe toda uma sofisticação

---

<sup>72</sup>"Navidson's camera work is an infinitely complex topic"

<sup>73</sup> It is a beautiful shot. In fact, the composition and elegant balance of colours, not to mention the lush contrast of lights and darks, are so exquisite they temporarily distract us from any questions concerning the house or events unfolding there. It seems a perfect example of Navidson's unparalleled talent and illustrates why few, if any, could have accomplished what he did, especially towards the end.

refinada na qualidade da imagem, na escolha dos planos e na construção fotográfica, e que essa construção acaba por desviar a atenção dos fatos concretos que estão ocorrendo na casa de Navidson. Assim, a própria mediação técnica acaba nos distanciando daquilo que supostamente deveriam registrar diretamente. Parece que Zampanò está aludindo aqui justamente a falta de uma camada de linguagem que sempre se interpõe entre uma dada "realidade" e seu registro. A questão que fica é: haveria uma diferenciação, do ponto de vista semiótico, tão grande entre essas camadas de linguagem imagética e essa a que temos acesso, a partir do relato verbal? Teríamos de responder, mais uma vez aqui, que a diferença é de grau. Assim como as imagens de Navidson estão sendo construídas e de certa forma se interpõem, para Zampanò, entre a realidade e o filme, afirmamos aqui que é a própria realidade que seria construída *a posteriori* pelas imagens de Navidson, da mesma maneira que tais imagens são construídas, em outra linguagem, pelo texto verbal. Assim, a própria descrição que teria por objetivo apenas apontar indicialmente como uma dada realidade é registrada acaba por ser o testemunho dessa impossibilidade. Entretanto, não nos desviemos do ponto central, que é justamente a partir dessa impossibilidade de registro direto - de o verbal ser imagem - que reside as instâncias de criação crítica.

Também é preciso retomar nesse ponto o modo como *Los Muertos* realiza essa descrição indireta. É no ensaio ao final do livro, assinado por Jordi Batlló e Javier Perez, que temos uma discussão mais aprofundada sobre o caráter visual da série. Ainda que tenhamos tido, por 16 capítulos, uma descrição bastante minuciosa das imagens da série, não tivemos acesso aos modos como a série foi construída audiovisualmente. A partir de Batlló e Perez e suas descrições indiretas encontramos uma infinidade de dados a respeito dos créditos de abertura, trilha sonora, ritmo narrativo, atuação dos personagens. Todas essas qualidades não se traduziram na descrição direta, pois a preocupação era narrar o que se passava como se estivéssemos assistindo a uma tela e esses elementos o verbal não conseguiu dar conta. Entretanto, e o romance *Los Muertos* parece ser consciente disso, é nos ensaios posteriores, tanto de Martha H. de Santis como de Pérez e Batlló, que temos uma construção dessa dimensão propriamente técnica, um relato em segundo grau:

Toda a série foi filmada, como já se disse tantas vezes, por meio de planos distanciados, desde câmeras situadas no ponto mais remoto possível em relação à localização dos personagens (a profundidade de campo como metáfora para a distância, para o respeito pelo que é representado) até monitores que retransmitem planos fixos de câmeras de segurança, passando por cenas mostradas através de

reflexos de espelho (planos, côncavos, convexos, de toaletes, de salas, retrovisores, de segurança, de lentes de óculos de sol, de pupulas...), imagens de cinegrafistas amadores, em preto e branco, pixeladas, manipuladas na tela de um computador, etcétera. (CARRIÓN, 2010, p. 160)<sup>74</sup>

Poderíamos cair na tentação, mais uma vez, de afirmar que é apenas através da escrita que teríamos acesso a essas particularidades visuais da série, determinantes para sua compreensão. Todavia, ainda que nos sejam dados nessa descrição indireta uma gama de elementos para compreendermos como operam os jogos de linguagem visual proposto pela série, o parágrafo é finalizado com uma última palavra convulsiva: etcétera.

Esse etcétera é um elemento de suma importância, pois, ao contrário de Pérez e Battló e o universo diegético da série, não temos o referente para completar os outros artifícios estéticos presentes na imagem. Claro que uma descrição exaustiva para aqueles que a assistiram seria redundante; contudo, estamos em um regime no qual cada palavra constrói o referente. Não há elementos de linguagem disponíveis, a não ser os ali textualizados. Cada novo elemento visual descrito transforma o referente. Por isso que o etcétera no fim do parágrafo coloca em xeque essa construção: a série é mais do que o descrito, ao mesmo tempo em que não há fora dessa textualização verbal.

A discussão presente em *Los Muertos* dá origem a uma terceira categoria de análise que versa sobre os limites e potências da imagem e da palavra. Essa discussão aparece de forma proeminente em todos os livros. Iniciaremos ela a partir de um trecho escrito por Johnny Truant em *House of Leaves*: “O trabalho de Zampanò foca em um cine-documentário chamado The Navidson Record, feito por um fotojornalista vencedor do Pulitzer que deve capturar de alguma maneira o mais difícil de todos os objetos: a visão da escuridão em si”. (DANIELEWSKI, 2000, p. XXI)<sup>75</sup>. Aqui, Truant descreve a escuridão como o centro do documentário de Navidson, pois não há luz disponível capaz de promover uma qualidade de imagem minimamente aceitável no interior 'assombrado' da casa. O próprio documentário que está sendo comentado já parte de uma quase-impossibilidade da imagem: o registro da

---

<sup>74</sup>toda la serie está filmada, como se ha dicho tantas veces, mediante planos distanciados, desde cámaras situadas en el punto más remoto posible respecto a la ubicación de los personajes (la profundidad de campo como metáfora de la distancia, del respeto hacia lo representado) hasta monitores que retransmiten planos fijos de cámaras de seguridad, pasando por escenas mostradas a través de reflejos de espejo (planos, côncavos, convexos, de cuarto de baño, de salón, retrovisores, de seguridad, de lentes de gafas de sol, de pupilas...), imágenes de cámara de aficionado, en blanco y negro, pixeladas, manipuladas en la pantalla de un ordenador, etcétera.

<sup>75</sup>"Zampanò's piece centers on a documentary film called The Navidson Record made by a Pulitzer-winning photojournalist who must somehow capture the most difficult subject of all: the sight of darkness itself"

falta de luz.

Dada essa dificuldade - ou impossibilidade técnica - encontramos face a um tipo de registro curioso: estamos lendo a reconstrução textual, elaborada por um cego, de um documentário nunca realizado, que versa sobre a escuridão - o limite técnico da imagem cinematográfica. As diversas camadas não apontam para nada além do questionamento sobre uma ideia de pureza ou naturalidade de um registro. *House of Leaves* discute aqui que, de saída, toda forma de registro tecnológica existe apenas a partir da relação que mantém (ou pode manter) com todas as outras. A interpenetração das mídias, do ponto de vista do registro, fica mais clara na seguinte passagem:

“É engraçado como as imagens podem ser incompetentes”. Essas últimas palavras em particular podem soar um pouco levianas, especialmente se vindas de um fotógrafo tão estimado. No entanto, apesar das diversas Hi-8s dispostos pela casa, Navidson tem razão: todas as imagens gravadas durante esse trecho são inadequadas. (...). Os cortes são interpretações imparciais do espaço. Se a ação passa em frente à câmera, ela não se preocupa em ajustar sua perspectiva. Ela não pode ver o que importa. Não pode seguir. Apenas as entrevistas informam sobre esses acontecimentos. Elas nos mostram sozinhas como os momentos se ferem e sangram. (DANIELEWSKI, 2000, 344)

Zampanò está referindo-se a uma entrevista realizada com Navidson após os eventos ocorridos em sua casa, intitulada *The Lost Interview* cuja transcrição é prometida, mas nunca aparece. Navidson reclama da insuficiência das imagens, que não puderam ser realizadas com a precisão necessária para dar conta dos fatos a serem registrados. Zampanò, então, afirma categoricamente: apenas as entrevistas conseguem nos informar sobre os eventos. É preciso um discurso a mais, no caso, um relato verbal que dê conta do que as imagens não tiveram condição de registrar. Não aparece como surpresa que procedimento semelhante é operado na própria narrativa do livro *House of Leaves*: não temos as imagens concretamente, o que não impede que possamos ter um tipo de acesso a elas a partir do registro verbal.

É curioso também que Zampanò refere-se ao discurso verbal como forma de informar os eventos. Em uma análise rápida, poder-se-ia tentar suplementar a imagem com algum tipo de manipulação visual, mas é justamente pelo profundo conhecimento técnico das especificidades da produção de imagens que Navidson não pode fazê-lo: "A escuridão recriada em um laboratório ou aparelho de TV não chega perto de contar a verdadeira história. Embora sejam coágulos químicos que determinam o preto ou cinza se aproximando da

ausência, as imagens ainda permanecem bidimensionais." (DANIELEWSKI, 2000, p. 87)<sup>76</sup>. Ou seja, é insuficiente contar apenas com um tipo de tecnologia e sua medialidade. Aqui, há a necessidade, como no livro *House of Leaves*, de uma relação onde as mídias não apenas convivam, como se complementem:

Devido à escuridão e às limitações intransponíveis dos Hi 8s, os caóticos pedaços de fita que representam esses eventos precisam ser complementados com a narrativa de Billy. (...) Ao apostar em Reston como única voz narrativa, ele sutilmente chama a atenção mais uma vez para a questão das inadequações da representação, independentemente do meio, independentemente de sua ausência de falhas. (DANIELEWSKI, 2000, p.347)<sup>77</sup>

Tenderíamos aqui a discordar de Zampanò: não se trata apenas de "inadequações de representação", mas de uma constituição ambiental em que a ideia de fidelidade e transparência do registro são determinantes. Irônico, portanto, que justamente esse desejo pela transparência na representação surge apenas de sua impossibilidade – ou, pelo menos, de uma configuração midiática que tem como característica o comentário e a interpenetração de mídias. Também é preciso destacar que tal impossibilidade ou inadequação representativa, diferentemente de produzir um tipo de paralisia da comunicação, possibilita que a partir da "precariedade" se desenvolva um ato de criação.

Se em *House of Leaves* a necessidade da interpenetração de registros se dá sobre a falta do que a imagem não consegue registrar, em *Absolution* vemos uma estratégia semelhante, mas pela via oposta: a imagem registra demais. Laing, inclusive, usa como justificativa para a destruição dos filmes o fato de que, em sua opinião, tais imagens possuíam algo próximo demais de uma espécie de 'verdade':

Black Star era simplesmente próximo demais da verdade. Precisava ser destruído. O filme foi filmado e se passa nos anos 1980, mas utilizou um suprimento de 16mm Eastman Kodak dos anos 1940. Enquanto, em outros suprimentos, os pigmentos amarelos e magenta que formam a imagem se desvanecem, o suprimento da Kodak daquela era é persistente, então o filme tem uma vibração esquisita, tão forte e intencional, se esse é o termo certo, que é quase como se o filme estivesse assistindo a você, ao invés do contrário. (ROMBES, 2014, p.19-20)<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup>The darkness recreated in a lab or television set does not begin to tell the true story. Whether chemical clots determining black or video grey approximating absence, the images still remain two dimensional

<sup>77</sup>Due to the darkness and insufferable limitations of the Hi 8s, the chaotic bits of tape representing these events must be supplemented with Billy's narration. (...) By relying on Reston as the sole narrative voice, he subtly draws attention once again to the question of inadequacies in representation, no matter the medium, no matter how flawless.

<sup>78</sup>Black Star was simply too close to the truth. It had to be destroyed. The film was shot and is set in the 80's but it used 16mm Eastman Kodak stock from the 40's. While the magenta and yellow dyes that form the image fade in other stocks, the

A lógica de Laing -- que não é a do registro, mas a do arquivo -- é a de que, apesar de que *Black Star* deve ser destruído enquanto imagem concretizada porque suas qualidades possuem algo de terrível, sua existência deve ser preservada, ainda que através de palavras. Se em *House of Leaves* o verbal aparece como um suplemento capaz de compor uma imagem deteriorada, em *Absolution* ele vem como forma de despotencializar algo próprio da imagem, a qual já não pode mais ser vista, mas deve ser preservada em uma forma "inofensiva". A ideia de Laing é dupla: ao mesmo tempo em que queima os filmes, para privar o mundo de assistir a essas imagens, ele anota compulsivamente as características, técnicas e particularidades de cada um de forma a mantê-los, de algum jeito, vivos. Em sua opinião, não apenas as palavras dariam conta de preservar a memória dessas obras, como também de atestarem algo que havia ali:

O que quero dizer é que havia alguma coisa ali, entre os *frames*, algo que não era bem uma imagem e não era bem um som. Era ambas e nenhuma dessas coisas ao mesmo tempo. Em outras palavras, uma impossibilidade, uma impossibilidade que, por expressar ou representar uma nova maneira de ser, uma impossibilidade, uma impossibilidade que, por representar ou expressar uma nova maneira de ser, precisava ser destruída. Uma verdade extrema, não diluída, é disso que estou falando. (ROMBES, 2014, p. 66)<sup>79</sup>

Para Laing, trata-se de preservar a possibilidade de a verdade surgir em um filme. Essa viabilidade da existência de uma verdade pura é a própria impossibilidade que ele diz existir nos filmes. Assim, o arquivo, para Laing e para o leitor de *Absolution*, deve ser realizado justamente a partir do cruzamento entre mídias, entre a escrita e a imagem.

O Narrador de *Absolution* discute o impulso de Laing para queimar os filmes. Ele afirma que, do ponto de vista do arquivista, os filmes queimados tinham a possibilidade de registrar uma verdade não alterada pela percepção. Apenas Laing tivera acesso a essa verdade, e o impulso de nossa própria percepção em selecionar certos trechos, inventar interpretações, discutir as motivações e as condições em que tal verdade estaria inscrita acabariam diminuindo sua potência. Por isso, a queima dos filmes: o acesso imediato a tais imagens - assim como elas haviam acessado sem mediação um tipo de verdade superior - estaria perdido. O único modo de preservar tal dimensão é justamente torná-las não-imagens,

---

Kodak stock from that era is persistent, so the film has a weird vibrancy to it, so strong and intentional, if that's the right word, that it's almost like it's the film that's watching you, rather than the other way around.

<sup>79</sup>What I mean is that there was something there, in between the frames, something that wasn't quite an image and wasn't quite a sound. It was both and neither of those things at the same time. In other words, an impossibility, an impossibility that, because it expressed or represented a new way of being, had to be destroyed. An extreme, undiluted truth, that's what I'm talking about

palavras:

destruir os filmes só fazia sentido se você acreditasse que existia essa coisa de, como ele chamava, verdade não diluída, pois bem, vamos encarar, na verdade não temos sorte quando se trata da verdade, porque simplesmente não há uma maneira de acessá-la sem poluí-la ou deturpá-la através de nossa visão, como se o efeito do observador não se aplicasse apenas à física, mas também à metafísica, porque, é claro, podemos discorrer sobre ela, a verdade, mas no momento em que surge ou se revela para nós ela já se transformou em resposta ao fato de ter sido percebida, e quem sabe, no fim das contas, fosse isso que Laing quisesse dizer, que, de alguma maneira, contrariando qualquer razão, os filmes em questão haviam conseguido capturar de fato a verdade inalterada pela percepção, e é por isso que precisavam ser destruídos (ROMBES, 2014, p. 70)<sup>80</sup>

É interessante notar esse caráter duplamente obsessivo de Laing em selecionar uma série de filmes que julgava de suma importância para a história do cinema a ponto de queimá-los ao mesmo tempo em que realizava anotações e ensaios de forma febril para guardá-los. Há uma atitude de arquivista aqui que, na lógica de Laing, faz sentido: a necessidade de afirmar que é possível realizar um filme que contém uma verdade indissoluta, sem nos dar direito a acessá-la.. Apenas o curador cultural, o arquivista, sabe que, mesmo queimando os filmes, eles estarão para sempre preservados em suas anotações.

Não haveria exemplo mais pontual de como não apenas se registro, mas também se arquivo no ambiente contemporâneo. É quase como se os objetos em si não fossem relevantes, mas o atestado de sua existência e as características que os tornam possíveis. Essa atitude - comentar, anotar, interpretar, armazenar - só alcança seu máximo potencial se levamos em conta uma interação entre diferentes registros. Um filme não pode almejar ser um comentário sobre si mesmo do ponto de vista de seu código e linguagem. O ensaio sempre surge, como metalinguagem, a partir da diferença medial.

Isso também aparece com proeminência em *Los Muertos*. No ensaio de Battló e Pérez, os autores argumentam que uma tradução da série televisiva para qualquer meio que não a própria imagem seria impossível. Dado o refinamento e a peculiaridade visual da série, qualquer tipo de tentativa de produzir efeitos semelhantes seria infrutífera, como afirmam acerca de uma novelização posteriormente escrita:

---

<sup>80</sup>destroying the films only made sense if you believed there was such a thing, as he had called, as undiluted truth because in fact, well let's face it, we're luckless when it comes to truth because there's just no way to grasp it without polluting it or mucking it up with ourselves, as if the observer effect didn't only apply in physics, but metaphysics as well because, sure, you can coax it out, the truth, but the moment it shows or reveals itself to you it's changed in response to being detected and maybe that's what Laing meant, after all, that somehow against all reason, the films in question had actually managed to capture the truth unaltered by perception and that's why they had to be destroyed

Eles não quiseram escrever um romance, cujo alcance na consciência global a essa altura da segunda década do século XXI seria muito limitada; eles quiseram – e conseguiram – elevar a arte televisiva, aquilo que em nossa época é autenticamente influente e determinante, a um nível que ninguém havia imaginado possível. (CARRIÓN, 2010, p.162-163)<sup>81</sup>

Há, no trecho acima, uma afirmação importante acerca da natureza das formas de circulação do ambiente. Os autores abdicaram, por exemplo, de escrever um romance pelas suas limitações de circulação. Sua intenção era elevar a arte televisiva a patamares não ainda explorados e, mais, produzir uma elaboração estética que tivesse uma penetração cultural maior que qualquer romance poderia almejar. Ou seja, encontramos, no interior do mundo diegético do romance, uma discussão acerca da posição ocupada pela arte verbal na circulação cultural, a qual é insuficiente na visão dos autores. Como estamos, fora da diegese, frente a um romance que não faz mais que descrever uma série de televisão, não poderíamos concordar mais com os autores. Assim como em *House of Leaves*, a precaridade da linguagem verbal na sua inserção na cultura é que serve como dispositivo criativo. A "insuficiência" é o gatilho da criação. Aqui, surge um tipo de criação crítica que se diferencia da crítica de Battló e Pérez, os quais estão inclusos na prática do comentário, pois estamos adentrando uma crítica que se posiciona no plano do código e do sistema midiático, não apenas de um determinado produto.

Esse sistema faz com que, mesmo com as pretensões bastante sofisticadas da série, encontremos o seguinte fenômeno:

Sem dúvida, foi essa radicalidade da imagem que fez com que os dois ou três primeiros capítulos tivessem uma audiência modesta; mas, uma vez que nos acostumamos a esse sistema de representação, para a qual vínhamos sendo educados tanto por algumas produções de cinema comercial quanto pela Internet ou pelos videogames, o produto foi consumido com o mesmo entusiasmo que *The Wire* ou qualquer outra série televisiva de estética realista. Por quê? Simplesmente porque nós espectadores nos esquecemos de que tudo o que estávamos vendo ocorria através de uma tela. Uma tela que não pretendia, como a ficção televisiva prévia, parecer-se com uma janela. Uma tela honesta que, mediante o realce contínuo da distorção tecnológica do olhar, lembrava-nos de que estávamos tendo acesso, na condição de voyeurs, a um mundo proibido. (CARRIÓN, 2010, p.162)<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup>Ellos no quisieron escribir una novela, cuyo alcance en la conciencia global a estas alturas de la segunda década del siglo XXI sería muy limitado; ellos quisieron - y lograron - elevar el arte televisivo, el auténticamente influyente y determinante de nuestra época, a un nivel que nadie hubiera pensado que era posible.

<sup>82</sup>Sin duda fue esa radicalidad de la imagen que la provocó que los dos o tres primeros capítulos tuvieran una audiencia reticente; pero una vez nos acostumbramos a ese sistema de representación, para el que nos habían estado educando tanto

Não haveria como ignorar que, inserida em um dado sistema, a série seria enformada pelos códigos da recepção televisiva. Ainda que produza uma articulação estética específica, *Los Muertos* ainda está inserido em um sistema de representação no qual fomos educados a enquadrar determinados tipo de representação. Mesmo com o esforço em elaborar um rompimento — que causou um fracasso de audiência da série — a radicalidade da imagem foi logo domesticada justamente pela força do sistema. Não nos esqueçamos que tal sistema é invisível: vemos uma tela como se fosse uma janela, de acordo com os autores do ensaio.

Entretanto, como viemos argumentando, o romance *Los Muertos* está deslocado desse sistema do ponto de vista da diferença midiática. Ao escrever televisão, a página torna-se uma tela que se recusa a ser vista como janela, uma lanterna que evidencia o sistema de representação em que a série *Los Muertos* está, invariavelmente, inserida. As palavras do romance *Los Muertos*, mais do que outra coisa, são um contra-ambiente.

Ainda que estejamos num processo de mapeamento das ordens de inter-relação entre as instâncias do verbal e do audiovisual, é preciso reforçar a posição que as especificidades próprias da escrita ocupam nesses livros. Afinal, é a partir de sua transformação que encontramos os modos de operação da linguagem quando inserida em um ambiente que não é definido pela operacionalidade própria da escrita. Podemos ver esse tipo de dinâmica claramente quando Truant comenta o processo de escrita de Zampanò: "Toda essa linguagem de luz, cinema e fotografia, e ele não tinha visto nada desde meados dos anos 1950. Era cego como um morcego " (DANIELEWSKI, 2000, p. XXI)<sup>83</sup>. Truant aqui chama atenção pelo fato de que, independente de Zampanò ser cego, sua linguagem está impregnada por um tipo de discurso que é plenamente composto por um léxico próprio do cinema. Zampanò pode discutir imagens sendo cego pois pouco importa a existência concreta delas: são os códigos que constituem o ambiente e são sentidos independente de nossa experiência de visibilidade. Por isso, não admira a capacidade de Zampanò, mesmo cego, elaborar um discurso imagético, assim como os livros que compõem esse *corpus* de criar obras audiovisuais a partir da palavra.

Mas também é pertinente chamar a atenção para um tipo de compreensão exposta em

---

algunas producciones de cine comercial como Internet o los videojuegos, el producto se consumió con el mismo entusiasmo que *The Wire* o cualquier otra teleserie de estética realista. Por qué? Sencillamente porque los espectadores nos olvidamos de que todo lo que estábamos viendo sucedía a través de una pantalla. Una pantalla que no pretendía, como la ficción televisiva anterior, aparentar ser una ventana. Una pantalla honesta, que mediante el subrayado continuo de la distorsión tecnológica de la mirada nos recordaba que, en tanto que voyeurs, estábamos teniendo acceso a un mundo prohibido. (

<sup>83</sup>All this language of light, film and photography, and he hadn't seen a thing since the mid-fifties. He was blind as a bat.

*House of Leaves* a respeito das transformações que a própria imagem sofre com o advento da tecnologia digital. Zampanò se pergunta, logo no início de seu trabalho, "se, com o advento da tecnologia digital, a imagem havia abandonado ou não seu outrora inelutável laço com a verdade." (DANIELEWSKI, 2000, p.3)<sup>84</sup>. Zampanò consegue dar conta de todo o léxico imagético com os quais mediamos a nossa relação com o cinema e também tem a possibilidade de questionar uma concepção de imagem que a coloca em contato direto com o real, onde a manipulação digital promoveria uma traição. Do ponto de vista de um filme que se intitula documental, essa questão da "verdade" ainda se mantém como um ponto crítico, ainda que para nossos propósitos irrelevante. Especialmente pelo fato de que viemos afirmando que até mesmo nossa percepção do "real" é mediada por diversas camadas de códigos verbais e não-verbais. A autenticidade de uma dada representação jamais existe fora dessas camadas de mediação, mas sempre atestada pelo conjunto de relações (de poder, tecnológicas) que atestariam sua veracidade.

Em *House of Leaves* encontramos um intenso debate a respeito da veracidade do documentário de Navidson, se a tal casa seria um construto fruto de manipulação ou se as imagens de Navidson efetivamente tinham registrado um fenômeno sobrenatural. Zampanò encerra a discussão de maneira bastante efetiva:

Talvez o melhor argumento em prol da autenticidade de *The Navidson Record* não venha dos críticos cinematográficos, acadêmicos universitários ou membros do júri de festivais, mas das declarações do I.R. Mesmo uma leitura apressada das declarações de imposto de Will Navidson ou de Karen, Tom ou Billy Reston provam a impossibilidade da manipulação digital. Eles nunca tiveram dinheiro suficiente, simples assim. Levando em conta os custos dos efeitos especiais naquela época, é inconcebível que os Navidson pudessem ter criado aquela casa. (DANIELEWSKI, 2000, p.148)<sup>85</sup>

Para Zampanò não haveria possibilidade de o filme ser fruto de manipulação visual apenas pelo fato de que Navidson não tinha dinheiro disponível na realização do filme para criar os efeitos especiais necessários. A produção das imagens implica um tipo de relação que transcende as tecnologias de registro que Navidson tinha a sua disposição, por isso os fatos registrados necessariamente devem ter ocorrido dessa forma na "realidade". Pertinente é pensar, agora do exterior do universo diegético do livro, essa impossibilidade da criação das

---

<sup>84</sup>wether or not, with the advent of digital technology, image has forsaken its once unimpeachable hold on the truth

<sup>85</sup>Perhaps the best argument for the authenticity of *The Navidson Record* does not come from film critics, university scholars, or festival panel members but rather from the I.R.S. Even a cursory glance at Will Navidson's tax statements or for that matter Karen's, Tom's or Billy Reston's proves the impossibility of digital manipulation. They just never had enough money. 'Considering the cost of special effects these days, it is inconceivable how Navidson could created this house.

imagens. Pois, como estamos no regime do verbal, que constrói seu próprio referente, as palavras acabam não sendo refêns dessa limitação. Assim como o discurso de Zampanò é refêns de um dado sistema que lhe é exterior, ele também tem a possibilidade de forçar seus limites. As palavras acabam se tornando o efeito especial por excelência, criando referentes que não poderiam existir num regime de realidade ao qual estamos inscritos, que não permite que uma casa seja maior do lado de dentro que do de fora. Um audiovisual criado apenas por palavras acaba por forçar os limites desse sistema e mostrar seus limites, permite que o contra-ambiente seja crítico num sentido especulativo, demonstrando os próprios limites do ambiente e também de nossa consciência medial.

Essa instância da criação do referente pelo verbal, que ocorre em todos os livros, aparece de forma bastante evidente na relação de Laing com a queima dos filmes. Como afirma o Narrador, " foi Laing quem assumiu para si a tarefa de destruir coisas belas, aqueles filmes, aqueles filmes cujos fragmentos transitórios de beleza agora só podem ser conjurados em palavras, como se palavras fossem mais capazes de chegar perto das imagens, cortes e edições do que as minhas palavras são capazes de criar Emily" (ROMBES, 2014, p.70)<sup>86</sup>.

Poderíamos ler esse trecho, como o fizemos anteriormente, por um ponto de vista da não existência concreta dos filmes, como se pelo fato de terem sido queimados as palavras seriam o único meio para invocá-los. Mas, se levamos em conta a argumentação que viemos apresentando, essa citação muda de natureza. Pois não é pela falta dos filmes que eles podem ser conjurados apenas por palavras, mas sim pela própria natureza da linguagem verbal. É um jogo criativo que liberta a ideia de "filme" de sua realização com imagens em sentido estrito. E, ao libertar tais filmes de seu "suporte" ou realização, temos um vislumbre do modo como, em geral, os compreendemos, os códigos que se articulam entre nossa percepção e sua verbalização.

O que encontramos aqui é um tipo de desenvolvimento contra-ambiental que aponta para os modos como são construídos os objetos midiáticos. Se o movimento de criação do referente opera no plano da palavra cujo resultado é a criação de um filme, esse movimento deve estar sedimentado num feixe de relações - o código que constitui a configuração ambiental. O Narrador de Absolution intue isso, quando afirma:

E ainda assim suas descrições dos filmes mudavam, do ponto de vista linguístico, de maneiras que recém começo a distinguir. Pois

---

<sup>86</sup> it's Laing who took upon himself to destroy beautiful things, those films, those films whose fleeting traces of beauty can now only be conjured in words, as if words could approximate the images and edits and cuts anymore than my words can make Emily.

vim a perceber, em retrospecto, que havia um vácuo no âmago dos filmes que Laing destruiu, e que através de suas descrições desses filmes ele tentava preencher, de algum modo, esse vácuo, como se falar sobre os filmes pudesse preencher o significado do qual eles mesmos careciam. Também vim a compreender que Laing não pensava nos filmes destruídos como “tesouros perdidos” de modo algum, mas antes como algo mais perigoso, como uma expressão do mais puro nada. Um nada que vai além do niilismo, além da filosofia, um tipo de ausência que é tão sedutora e tão poderosa que olhar para ela implica corromper parte de sua alma. (ROMBES, 2014, p.67)<sup>87</sup>

A descrição linguística dos filmes deve ir se transformando, pois é justamente a partir dela que os filmes são construídos. Não há um texto final ou referente transcendental que serviria como horizonte último para a verificação da validade da metalinguagem, pois é a própria que constrói o objeto. Não por acaso, o Narrador afirma que há um vácuo no coração desses filmes. Esse vácuo, que Laing tenta preencher com sua narração, é o que aponta para uma característica central do modo como o ambiente está constituído, que é justamente a possibilidade - e necessidade - da interpenetração midiática como forma de construí-lo. Essa falta, que nem o Narrador nem Laing compreendem propriamente, não é falta, mas construção conjunta. O que Laing não entende, e por isso destrói, é que não há algo intrínseco aos filmes destruídos, esse sentido que a eles escapa e que ele tenta preencher. Todo o filme possuiria essa virtualidade, que quando atualizada pode perder-se. A existência do discurso complementar, ou metalinguístico, não está presente como ordem de explicação, mas da própria criação do objeto. “É possível que Laing entedesse que as histórias que me contava sobre os filmes que havia destruído não eram de maneira alguma sobre os filmes, mas sobre outra coisa, um código profundo, e que eu esperava encontrar em uma de suas frases uma magia negra, uma maldição ou uma oração ou um feitiço ou um encantamento que iria decifrá-lo?(ROMBES, 2014, p. 67)<sup>88</sup>

O modo como o Narrador está encarando as descrições de Laing é a de descoberta de um texto último por trás das descrições de Laing. Um código profundo que animaria tais

---

<sup>87</sup>And yet his descriptions of the films changed somehow, linguistically, in ways that I'm only now beginning to sort out. For I've come to see, in retrospect, that there were a void in the heart of the films that Laing destroyed, and that through his descriptions of those films he was attempting to fill, somehow, that void, as if talking about the films might fill the meaning that they themselves lacked. I also came to understand that Laing didn't think of the destroyed films as 'lost treasures' at all, but instead as something more dangerous, as expression of pure nothingness. A nothingness that goes beyond nihilism, beyond philosophy, a sort of absence that's so seductive and so powerful that to look upon it is to corrupt part of your soul.

<sup>88</sup>Could Laing possibly understand that the stories he was telling me about the films he destroyed weren't about the films at all, but something else, a deep code, and that I hoped to find in one of his phrases some black magic, a curse or a prayer or a spell or an incantation that would crack it?

filmes, cujo acesso seria capaz de desvendar o que a tradução em palavras esconde. Entretanto, tanto Laing, que os destrói, quanto o Narrador, que tenta reconstruí-los estão agindo de acordo com um regime clássico de representação, como se houvesse algo por detrás dessa narração. Como afirma Foucault a respeito desse regime,

A tarefa do comentário, por definição, não pode jamais ser completada. E, contudo, o comentário é inteiramente voltado para a parte enigmática, murmurada, que se oculta na linguagem comentada: faz nascer, por sobre o discurso existente, um outro discurso, mais fundamental e como que "mais primeiro", cuja restituição ele se propõe como tarefa. Só há comentário se, por sob a linguagem que se lê e se decifra, corre a soberania de um Texto primeiro. E é esse texto que, fundando o comentário, lhe promete como recompensa sua descoberta final. De tal sorte que a necessária proliferação da exegese é medida, idealmente limitada e, contudo, incessantemente animada por esse reino silencioso. (FOUCAULT, 2007, p.56)

A tarefa do comentário jamais pode ser completada, diz Foucault, pois no regime clássico de representação necessitamos desvendar o texto fundamental, porém sem nunca substituí-lo. Laing resolve isso ao queimar o texto fundamental, os filmes, e nos deixar apenas com os comentários. O Narrador, então, tenta decifrar qual seria essa verdade profunda que se escondia nos filmes e que aparece como código secreto no discurso de Laing. Entretanto, logo vemos que não há o que acessar: a máscara do discurso apenas esconde uma outra máscara, e assim sucessivamente. O jogo entre essa cadeia de comentários é o que nem Laing nem o Narrador compreendem. Apesar de sua busca contínua ser infrutífera do ponto de vista da descoberta, afirma-se como criação. Pois, se é que há um código secreto sendo desvelado aqui, é o do próprio funcionamento da linguagem enquanto jogo entre uma norma do sistema e o potencial criativo da escritura. Laing e o Narrador seguem escrevendo, seguem produzindo linguagem buscando a verdade profunda dos filmes, enquanto o conítuo ambiental vai se atualizando.

Vemos isso quando a posição de Laing torna-se algo similar a nossa, quando nem ele próprio teve acesso ao filme. Em determinado momento, Laing retira de um envelope um fotograma pertencente a um filme que ele nunca assistiu.

Há tantos detalhes no *frame* do filme, mas quais deles são importantes? Nenhum deles está olhando diretamente para o outro. Ele pode estar ditando; ela pode estar tomando nota. Ou talvez ela simplesmente esteja registrando informações, contas que indicam uma estatística negra e sanguinária. (...) nem uma linha escrita em

seu bloco de papel. (ROMBES, 2014, p. 61)<sup>89</sup>

O fato de que nem o próprio Laing teve acesso ao filme original, apenas a um fotograma desse filme, não o impede de iniciar uma longa digressão interpretativa do que poderia ter sido realizado. Ele especula, em relação à época de que data o fotograma, que tipos de narrativas poderiam surgir da situação que está retratada ali. Temos uma mulher e um homem sentados a uma mesa de escritório, ela anota algo num pedaço de papel enquanto ele parece concentrado em algum experimento científico. Não há possibilidade, dada a quantidade de informação disponível na imagem, de descobrir efetivamente o que foi a narrativa desse filme. Então Laing cria uma série de possibilidades plausíveis para o que pode ter ocorrido. Essas possibilidades são sempre mediadas, ou pelo menos limitadas, por um determinado sistema de regras que leva em conta todas as realizações cinematográficas feitas à época, como um código que se interpõe ao que nós podemos compreender como sendo um filme. A criação de Laing sobre a narrativa do filme, do ponto de vista diegético, é semelhante ao que Rombes faz com o livro como um todo. Laing inventa diversas narrativas plausíveis para um filme que nunca assistiu. E, mesmo sendo um arquivista, esse dado não importa. Mais do que arquivar a realização do filme, Laing afirma que é preciso registrar a nossa percepção em relação à possibilidade de compreender um filme. O esquema perceptivo que regula quais detalhes são importantes, e o modo como são conjugados para formar uma narrativa cinematográfica é o que afirma a posição de Laing não como um mero hermenêuta, que interpreta um realizado, mas sim como um efetivo criador a partir do código, onde cada interpretação fabrica uma dimensão diferente do objeto fílmico.

O mesmo ocorre em determinado momento com Johnny Truant em *House of Leaves*. Zampanò descreve uma cena do documentário de Navidson onde o casal discute sobre o aquecimento de água da casa. Após a descrição da cena, encontramos uma nota de rodapé de Truant onde ele discute os problemas semelhantes em relação ao aquecimento da água de sua própria casa:

Agora, tenho certeza de que você está se perguntando: é mera coincidência que esse meu vaticínio da água fria também apareça nesse capítulo? De modo algum. Zampanò só escreveu “aquecedor”. A palavra “água” que aparece lá – fui eu que acrescentei. Poxa, essa é uma revelação e tanto, né? Ei, não é justo, você brada. Ei, ei, vai se

---

<sup>89</sup>There are so many details in the film frame, but which ones are important? Neither of them are looking directly at each other. He might be dictating; she might be taking notes. Or perhaps she is simply recording information, tallies that indicate some dark, bloody statistic. (...) nothing written at all on her pad of paper

foder, eu digo. (DANIELEWSKI, 2000, p. 16)<sup>90</sup>

Essa admissão de Truant sobre o fato de que ele manipulou o texto de Zampanò sem nenhuma indicação insere uma instância de instabilidade no dispositivo do livro. Assumimos que a descrição de Zampanò é fiel ao que ocorre no documentário - que a criação do objeto pelo discurso verbal deveria ter um correspondente no chamado "mundo das coisas". Como se não bastasse o fato da inexistência relativa desse documentário, temos ainda mais uma camada de mediação para essa construção, que são as intromissões de Truant. Nesse momento, ele admite que inseriu uma palavra no texto principal, o que muda de forma sutil toda a cena. Mas e quantas outras intromissões não ocorreram no texto, sem que o próprio admitisse? A inclusão de uma palavra o transforma, cria outro documentário, pois só há esse referente através das camadas de mediação. Não há um modo, nesse caso, de tirar a prova real da veracidade do documentário. Mas, mesmo que tal documentário existisse concretamente enquanto imagem, esse regime de produção do referente seria muito diferente? Pelo modo como viemos demonstrando aqui, e pela posição assumida de que todo objeto é criado pela metalinguagem, não haveria essa diferenciação. Não há uma posição privilegiada, há apenas camadas e camadas de mediação que vão manipulando os relatos e assim fabricando uma dada realidade. O que podemos observar nesses livros, de modo particular, é que essas camadas operam dentro da lógica simbólica do signo verbal, onde se observa ao mesmo tempo a criação da escritura e do seu referente.

E nem mesmo o próprio relato de Zampanò se mantém fiel ao que seria o documentário de Navidson. Como afirma Truant, em nota de rodapé:

Aqui há um problema referente à localização do "The Five and a Half Minute Hallway". Inicialmente, a porta deveria estar na parede norte da sala de estar (página 4), mas agora, como você mesmo pode ver, a posição mudou. Talvez seja um erro. Talvez haja alguma lógica subjacente para essa mudança. Porra, nem ideia. Seu palpite vale tanto quanto o meu. (DANIELEWSKI, 2000, p.57)<sup>91</sup>

Ou seja, não há uma instância de interpretação privilegiada aqui. Nem Zampanò, que varia as descrições da casa de capítulo a capítulo, ou Truant, que não sabe se há uma lógica

---

<sup>90</sup>Now I'm sure you're wondering something. Is it just coincidence that this cold water prediction of mine also appears in this chapter? Not at all. Zampanò only wrote 'heater'. The word 'water' back there - I added that. Now there's an admission, eh? Hey, not fair, you cry. Hey, hey, fuck you, I say.

<sup>91</sup>There's a problem here concerning the location of 'The Five and a Half Minute Hallway'. Initially the doorway was supposed to be on the north wall of the living room (page 4), but now, as you can see for yourself, that position has changed. Maybe it's a mistake. Maybe there's some underlying logic to the shift. Fuck if I know. Your guess is as good as mine.

que corresponderia a essas mudanças ou se são erros cometidos pelo autor. Como ele mesmo afirma, isso não importa, nosso palpite é tão bom quanto o dele. Pois no regime de linguagem erigido por esses livros estamos em situação que pode ser compreendida como a aludida por Kittler como pós-hermenêutica: não há um texto final, cujo sentido poderia ser desvendado através de interpretação. Em realidade, toda a interpretação cria um novo objeto e a tarefa do leitor é compreender como operam essas diferentes instâncias, ou camadas de mediação, que vão dando as formas para esse objeto. O aparelho formal que propicia um funcionamento para esse processo - a dizer, que opera um processo comunicativo - é justamente essa recursividade entre camadas de discurso e lógicas instauradas por diferentes tecnologias de inscrição, que fazem com que o objeto vá se expandindo justamente pelos seus desvios, manipulações, enganos. Ao contrário de contradizerem a existência e constituição do objeto, são esses momentos que afirmam o regime de dizibilidade que faz com que se instaure uma lógica de linguagem capaz de criar o referente, e não apenas aludi-lo como se existisse numa realidade exterior ao texto.

À guisa de sistematização, retomamos os principais eixos analíticos que foram explorados ao longo desse subcapítulo. Primeiramente, identificamos que há nos romances analisados um tipo de transformação da própria frase num esforço de realizar um tipo de descrição direta dos audiovisuais por eles criados, a que chamamos de descrição direta ecfástica. Já se observa aí um tipo de funcionamento da palavra que só produz sentido em função de sua relação com as lógicas midiáticas. Num segundo momento, identificamos também um tipo específico de descrição, a que chamamos de indireta, voltada a aspectos técnico-estéticos. Diferente da descrição ecfástica, essa operação da linguagem literária volta-se diretamente a aspectos metalinguísticos, onde sua produção de sentido é elaborada em função de diversos códigos naturalizados sobre o modo como estamos acostumados a ver imagens. Ao realizar a descrição, esses romances desnaturalizam esse processo, deixando evidentes as diferentes camadas de mediação que existem entre os objetos e a nossa percepção dos mesmos. Ao observar o modo como são construídas essas descrições, podemos observar que os objetos não existem em si, como alertava Foucault, mas são animados por um feixe complexo de relações que envolvem códigos verbais e não-verbais. Na terceira dimensão de nossa análise, observamos que o modo como esses códigos operam é sempre baseado numa interpenetração midiática, onde os registros (imagético, verbal, sonoro) estão sempre numa relação de pressuposição recíproca, jamais existindo isoladamente. Essa particularidade do

funcionamento da interação entre as mídias nos romances é decorrente do que viemos chamando de uma configuração metamidiática do ambiente, onde não apenas as mídias estão em constante interação, mas também funcionando em função umas das outras. Por fim, identificamos como quarto eixo de análise um tipo de funcionamento do signo verbal que é a construção do referente em um jogo constante com os códigos não-verbais estabelecidos pelo ambiente. A possibilidade da criação desses relatos e do modo como operam indicam que as mídias funcionam umas em função das outras, mas também que a visibilidade desse funcionamento é decorrente do modo como outras medialidades as produzem. A metamídia aparece, do ponto de vista da palavra, como a instância criadora do funcionamento e compreensão do ambiente midiático.

## 5.2. PÁGINA

No subcapítulo anterior, tratamos dos modos como a palavra ou o signo verbal se comporta de modo a funcionar em relação com o ambiente midiático, a partir da análise de trechos dos romances que compõem nosso *corpus*. Essa relação do signo verbal com o ambiente, como vimos, se dava a partir da particularidade da palavra de criar, simbolicamente, o seu referente. Assim, a partir de regularidades de convenção, pudemos mapear as formas pelas quais os três romances constroem os objetos midiáticos que discutem em suas narrativas. Quando opera por descrição, encontramos um tipo de referencialidade que dá vazão a essa representação de um audiovisual não realizado, sugerindo indicialidades. Já do ponto de vista simbólico, compreendemos que esse sistema estabelece uma série de convenções que possibilitam a representação signica e a criação do referente.

Aludimos a essa relação entre índice e símbolo pois, nesta segunda parte da análise, nos debruçaremos sobre outro aspecto medial desses romances que está mais próximo de uma dimensão icônica: a disposição do texto na página. Se antes nos encontrávamos em uma torção da linguagem verbal ainda no plano de sua linearidade textual, compondo o ambiente a partir de sua forma tradicional, ao atentarmos para sua disposição na página, encontramos outro tipo de relação metalinguística que se aproxima mais ao visual. A página, enquanto superfície de inscrição, possibilita a utilização dos caracteres verbais de formas que desviam da disposição tradicional esquerda-direita-cima-para-baixo da escrita. Assim, encontramos um tipo de relação proposta pela escrita que visa elaborar as formas do ambiente a partir do ponto em que a escrita tradicional linear não consegue mais dar conta. Se estávamos no plano de

uma forma metafórica para aludir imagens na primeira parte dessa análise, agora adentramos um tipo de relação icônica, de produção de sentido por analogia e similaridade de formas.

O crítico espanhol Vicente Luis Mora (2012) chama atenção para essa interpenetração irremediável entre as formas de expressão do ambiente midiático no qual estamos inseridos. Ele afirma algo semelhante ao que observamos nas análises anteriores, onde não há um caráter separado entre formas mediais, em que essas formas pressupõem um tipo de relação complementar entre si: A letra não basta mas quiçá a imagem tampouco, por isso a cosmovisão do século XXI se adequa provavelmente através de formas textovisuais."(2012, p. 17)<sup>92</sup>. É interessante essa colocação de que a cosmovisão do século XXI se expressaria através de formas que ele chama de textovisuais. O neologismo expressa, por um lado, uma bastante evidente característica de constante interação entre as mídias no ambiente contemporâneo, observável da televisão ao computador, mas também aponta para um tipo de relação tradutiva entre elas. Como afirma, não basta a letra tampouco a imagem. É preciso que se criem formas que se apropriem e estabeleçam uma articulação entre diferentes matrizes de linguagem. Essas formas, necessariamente, serão elaborações de linguagem híbridas, que não se reduzem a um único caráter distintivo, como imagem ou letra. É preciso que o signo linguístico seja também contemplado em sua dimensão visual ou imagética, assim como a imagem em sua dimensão simbólica ou verbal.

Esse tipo de dinâmica tradutiva, já entrevista na obra de McLuhan, também é destacada por Lúcia Santaella, quando escreve sobre as formas poéticas que surgiram ao longo do século XX, mais especificamente a poesia concreta elaborada ao longo dos anos 50 e 60 pelos poetas brasileiros do grupo Noigandres (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari). A autora afirma que

O que com isso se inicia é o processo de proliferação crescente das intersecções semióticas (intercódigos) no mundo da linguagem, verdadeira sublevação que os códigos não-verbais, outrora oprimidos e minoritários, começaram a exercer, desde o século passado, sobre a hegemonia do verbal, subvertendo-o. (SANTAELLA, 1986, pg. 21)

As intersecções semióticas aludidas por Santaella, do ponto de vista de McLuhan, é a própria dinâmica do processo ambiental, onde as formas de um novo ambiente se imprimem por sobre os modos de operação das tecnologias mais antigas. No caso que Santaella discute, os intercódigos são justamente os modos como os códigos não-verbais criados pelas novas

---

<sup>92</sup>“La letra no basta pero quizá la imagen tampoco, por eso la cosmovisión del siglo XXI se conforme probablemente a través de formas textovisuales

tecnologias de inscrição, como o cinema e a televisão, forçam o verbal a se readequar e a explorar novas possibilidades de expressão até então desconhecidas. Como viemos argumentando, é a partir da invenção dessas novas tecnologias que o verbal, ou a palavra, torna-se visível e passível de manipulação. Tal manipulação escapa de seu modo de compreensão tradicional, como uma instância transparente capaz de fazer veicular conteúdos, mas sim como entidades materiais, físicas e, mais que isso, visuais. A materialidade e visualidade do signo verbal e sua conseqüente manipulação operam sempre no espaço da página, entendida não mais como suporte mas sim como superfície para uma recriação textual das estruturas de organização de diferentes códigos não-verbais.

Santaella observa essa utilização da página como espaço de experimentação com a palavra chamando atenção a uma transformação do verbal "devido à amplificação do signo linguístico, agora manejado não só em sua capacidade fônica, mas fonográfica." (1986, pg. 45). Estamos em uma compreensão que o signo linguístico deixa de ser apenas simbólico e torna-se também icônico, significando por sua própria materialidade, visualidade e disposição na página.

O caso mais emblemático desse tipo de utilização do signo linguístico como entidade material e sua experimentação visual no espaço da página, especialmente por seu rompimento com a forma tradicional da poesia, é o de Stephane Mallarmé. O poema "Um lance de dados" inaugurou um tipo de atitude perante a poesia que não ignorava o caráter material da palavra assim como sua posição na página. De acordo com Kenneth Goldsmith, "Um lance de dados"

É um poema cujas palavras – e sua colocação na página – foram sujeitadas ao acaso, estabilidade dispersiva, autoria controlada, e maneiras prescritas de ler aos ventos. Palavras já não são primeiramente portadoras transparentes de conteúdo; agora, sua qualidade material também deve ser levada em conta. A página se torna uma tela, com os espaços negativos entre as palavras adquirindo tanta importância quanto as letras em si. O texto se torna ativo, implorando para que nós o executemos, empregando espaços como silêncios. De fato, o próprio autor reitera isso alegando que "o papel intervêm cada vez como uma imagem". Mallarmé pede que consideremos o ato da leitura – seja ele silencioso ou em voz alta – como um ato de decodificação pela atualização e materialização dos símbolos (nesse caso, das letras) na página. (GOLDSMITH, 2011, p. 34)<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> is a poem whose words - and their placement on the page - have been subjected to chance, scattering stability, controlled authorship, and prescribed ways of reading to the winds. Words are no longer primarily transparent content carriers; now, their material quality must be considered as well. The page becomes a canvas, with the negative spaces between the words taking on as much import as the letters themselves. The text becomes active, begging us to perform it, employing spaces as silences. Indeed, the author himself reiterates this by claiming " the paper intervenes each time as an image". Mallarmé asks us to consider the act of reading - wheter silent or aloud - as an act of decoding by actualizing and materializing the symbols (in

O fato de Goldsmith aludir que para Mallarmé a página é tratada como uma "tela" é de extrema relevância. O poeta francês acaba inaugurando a página como um espaço de confluência para possíveis torções que a linguagem verbal opera por sobre os códigos não-verbais inaugurados pelas novas tecnologias de comunicação. Rompe-se a linearidade e temporalidade da escrita e se cria um poema cujas características são apropriações da medialidade da imagem e da imprensa: simultaneidade, descontinuidade, espacialidade. Abrem-se possibilidades ainda não exploradas para a utilização do signo linguístico justamente pelo reconhecimento de sua materialidade na página. Não apenas são linguisticamente relevantes os caracteres das letras, mas os espaços em branco também produzem sentido, assim como a relação entre as duas páginas e a organização dos elementos levando em conta essa materialidade do suporte. Deixa-se de lado a significação linear da escrita e se passa a atentar para a composição dos signos visuais.

Augusto de Campos chama a atenção para quatro características que distinguem a obra de Mallarmé da poesia tradicional (CAMPOS et. al. 1975 p. 18): o emprego de tipos diversos, oscilando entre minúsculas e maiúsculas, negrito e itálico além de diferentes fontes; posição das linhas tipográficas, propondo um tipo de leitura que desafiaria a linearidade habitual; a utilização de um espaço gráfico, onde não apenas a palavra se assume como visualidade mas também todos os outros elementos da página importam, como o branco da mesma; e por fim um uso especial da folha, " onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, como componentes de um mesmo ideograma" (1975, p.18). Essas características identificadas por Campos na poesia de Mallarmé seriam os traços centrais do que posteriormente veio a ser tratado por poesia visual, muito motivada também pelo trabalho poético dos brasileiros chamados de concretistas, como o próprio Augusto de Campos.

A apropriação das inovações formais de Mallarmé (junto às de James Joyce, e.e. cummings e Ezra Pound) pelos brasileiros concretistas possibilitou um tipo de compreensão do poema que ambicionava superar a arte linguística como mera transmissão de conteúdos em direção a uma elaboração estrutural, ideogramática. Como o próprio Haroldo de Campos afirma, "O poema concreto (...) como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo."

---

this case letters) on a page.

(1975 ,p. 73). Nota-se que por essa citação de Haroldo de Campos de que a palavra, em sua compreensão, é mais do que um veículo para um significado a ela exterior. É também som, forma visual e carga de conteúdo. Por isso, na visão dos concretistas, um poema ou a arte linguística é sempre uma elaboração verbi-voco-visual, neologismo tomado da obra de Joyce: é verbo, som e imagem. O projeto concretista, na visão de Campos, visa elaborar um tipo de comunicação que não se limite a "interpretações de um mundo objetivo", mas a criação de estruturas comunicativas que implementassem justamente as possibilidades de penetração das diferentes matrizes de linguagem em uma forma nova: "a tarefa do poeta concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra." (1986 p. 83). Essa criação de formas novas passa, necessariamente, pela transformação de uma gama de lógicas e códigos da ordem do não-verbal em verbal a partir de tradução. O modo como os poetas concretos o realizam é, também, através da utilização da página como superfície e espaço de visualidade. Como afirma Santaella, é na página que os "agenciamentos de linguagem onde diversos códigos (dos visuais aos sonoros e ao próprio poético) se defrontam, interagem, conflituam e se harmonizam." (1986, p. 123)

Esse percurso de tomada de consciência e criação dos aspectos visuais da poesia e sua utilização na página, de Mallarmé aos concretistas, expressa um tipo de lógica já entrevista na obra de McLuhan. É justamente a partir dos efeitos sofridos pela linguagem verbal dos novos meios de comunicação que sua forma é transformada. Ao mesmo tempo em que se tem uma maior consciência de como a linguagem verbal opera - seu aspecto material, por exemplo - abre-se uma maior possibilidade de experimentação, encontrando novas formas e estruturas comunicativas que até então não haviam sido exploradas. Agora, o modo como essas estruturas são compostas, as lógicas que obedecem, de acordo com McLuhan, são relacionadas à configuração medial do ambiente em que estão incluídas. Então não admira que as experimentações de Mallarmé sejam contemporâneas ao surgimento da fotografia e do cinema, e a dos concretistas da televisão e da informática. São essas tecnologias que produzem continuamente efeitos sobre as formas de comunicação mais antigas, obrigando-as a se transformar. É a partir do mapeamento dessas transformações, pela lógica contra-ambiental, que conseguimos compreender a forma pela qual o ambiente se comporta e produz efeitos na sociedade.

Por isso, ainda que tentador, não podemos analisar as experimentações com a forma da página dos romances que compõem nosso *corpus* por um quadro analítico que se limite às

experimentações dos poetas da virada do século ou os concretistas de meados do século XX. O ambiente midiático em que os romances que estudamos estão vinculados é bastante diferente do ambiente no qual aquelas experiências estavam ocorrendo. É necessário compreender quais as formas específicas com que a linguagem verbal e literária se transforma de acordo com outros efeitos ambientais. Entretanto, é claro que tais experiências não estão desconectadas de uma espécie de tradição experimental cujo percurso pode ser resumido como o aqui realizado. Pois, como McLuhan não cansou de afirmar, um meio antigo é sempre conteúdo do novo. O mesmo poderíamos afirmar à respeito dessas experimentações literárias: o conhecimento e possibilidade de manipulação da escrita inaugurada como contra-ambiente não se apaga, mas compõe uma compreensão expandida das possibilidades de experimentação com o verbal.

Isso se expressa de maneira bem clara quando Mora afirma que, contemporaneamente, houve uma espécie de "giro perceptual" em relação a nossa compreensão de uma página como um todo. Já não olhamos para uma página apenas como receptáculo para palavras, mas sim de maneira semelhante a uma tela<sup>94</sup>:

Acredito que agora página literária seja uma tela, em ao menos dois sentidos. Um, inegável, é que já não lemos como São Ambrósio, segundo a descrição agostiniana, mas lemos a página como se fosse uma lâmina eletrônica emissora, uma paisagem ou uma pintura. Isso não quer dizer que não sejamos capazes de ler as palavras da esquerda para a direita e de cima para baixo (dependendo da língua de leitura), mas que essa é a mais comum, contudo não a única maneira em que o fazemos, e de fato nosso cérebro, antes de começar a ler a primeira linha, processa brevemente a página inteira, para ver se por acaso é possível extrair da informação visual completa algum tipo de mensagem ou código ideográfico complexo ou conjunto. (2012, p.10)<sup>95</sup>

O fato aludido por Mora de que já não lemos uma página como se lia na Idade Média é resultado, para ele, dos efeitos produzidos pelos meios de comunicação e a ubiquidade de diferentes formas midiáticas distintas em nosso cotidiano. Em sua visão, não haveria como ignorar a proliferação de telas para a nossa percepção. Da mesma forma, também a superfície da página não pode manter-se pura ou isolada das formas expressivas inauguradas pelas telas

<sup>94</sup>A que se fazer uma distinção: Goldsmith afirma que Mallarmé considerava a página como uma tela. Entretanto, refere-se a uma tela de pintura, em inglês canvas. Mora está se referindo aqui às telas eletrônicas (screen).

<sup>95</sup>Creo que la página literaria es ahora una pantalla, y lo es en al menos dos sentidos. Uno, innegable, es que ya no lemos como San ambrosio, según la descripción agustiniana, sino que leemos la página como se fuera una lámina electrónica emisora, una paisaje o un óleo. Esto no quiere decir que no seamos capaces de leer las palabras de izquierda a derecha y de arriba abajo (dependiendo de la lengua de lectura), sino que esta es la mas comun pero no lá única manera en que lo hacemos, y de hecho nuestro cerebro antes de comenzar a leer la primera línea procesa brevisimamente la página entera, por si de la información visual completa pudiera desprenderse algún tipo de mensaje o código ideográfico complejo o conjunto.

eletrônicas. Porém, não podemos ignorar o fato de que também foram responsáveis por esse giro ontológico da configuração da página justamente as experimentações de linguagem realizadas pelos autores que acima discutimos. Ou seja, não há uma unidirecionalidade: ao mesmo tempo em que o ambiente produz seus efeitos sobre a escrita forçando-a a se transformar, também os resultados concretos dessas transformações elaboradas pela escrita compõem o ambiente e nossa percepção. O que Mora quer dizer é que já, de saída, compreendemos a página como um espaço capaz de realizar operações (ou criar estruturas de comunicação, no sentido concretista) semelhantes a dos meios de comunicação não-verbais.

Abre-se, assim, a possibilidade de que a composição da página não se limite a servir de repositório para a escrita e sua significação tradicional, pretensamente transparente. Assim como a linguagem verbal tornou-se visível enquanto entidade material, o mesmo opera com a página. Um tipo de superfície que tem em si as possibilidades de produzir estruturas comunicativas que são semelhantes às superfícies eletrônicas dos meios de comunicação, do cinema e da televisão. Mora afirma que o resultado é que, à parte das experimentações de ordem simbólica que observamos na primeira parte de nossa análise, também encontramos todo um novo campo de tradução dos códigos não-verbais através da utilização dos recursos visuais da página. Como afirma,

O resultado é que, quando o narrador quer apelar pontualmente a uma imagem, nesse caso o plano de uma casa, a imagem não é descrita plasticamente, nem seu discurso visual é limitado, nem suas estruturas de organização são recriadas de um modo textual; pelo contrário, o romance cria visualmente uma resposta, incorporada ao texto, sem solução de continuidade e sem descrição ecfrásica. (2012, p. 107)<sup>96</sup>

Podemos observar duas questões a partir dessa citação de Mora: a primeira, que esse tipo de inovação formal da página transcende a figura da poesia visual, quando alude a existência de um narrador. A experimentação com a página não mais está circunscrita a um gênero poético específico, mas expande-se para a narrativa em geral, como veremos mais adiante a partir dos livros analisados. A segunda, refere-se ao que motiva a inserção desse capítulo de análise voltado à página. Como pontua Mora, não encontramos contemporaneamente apenas descrições ecfrásicas e a alusão a um regime imagético apenas por convenção ou referencialidade, como vimos na primeira parte desse capítulo.

---

<sup>96</sup>El resultado es que cuando el narrador quiere apelar puntualmente a una imagen, en este caso el plano de una casa, la imagen no es descrita plásticamente, ni su discurso visual es imitado, ni sus estructuras de organización recreadas de un modo textual; por el contrario, la novela crea visualmente una respuesta, incorporada al texto, sin solución de continuidad y sin descripción ecfrásica.

Encontramos, diretamente no texto, expressões próprias das imagens técnicas midiáticas, como fotografias ou fotogramas de filmes, além de um recriação dessas formas a partir da textualidade, experimentando com a disposição da página coisas como passagem do tempo, ritmo e montagem. Esse tipo de composição da página propõe também um rompimento com o modo como Mallarmé produzia sua poesia - rompimento esse destacado por Mora como a segunda característica que aproximaria uma página a uma tela:

O segundo sentido, menos usual mas também empiricamente documentável, é que, para muitos escritores, a página se tornou uma tela desenhável. Escrevem-se páginas tendo claro sua condição de imagem, mas em nossos dias essa imagem já não apela (como em Sterne ou no lançar de dados mallarmeano ou nos caligramas de Apollinaire) à imagem estática da pintura, referindo-se antes à imagem construída, temporal ou dinâmica proveniente dos meios de comunicação de massa. (2012, p. 109)<sup>97</sup>

A ideia de uma "página desenhável" para Mora implica não apenas que encontramos formas plenamente imagéticas inseridas em sua superfície, mas também características específicas das telas eletrônicas: fluxos de informação, composição entre texto e imagem, gêneros informativos distintos, em suma, uma articulação textual própria dos formatos midiáticos nos quais estamos imersos. Do jornal à revista, do cinema à televisão passando pelo computador, a página que virou tela traduz, por seus próprios meios, códigos e linguagens que não competem, inicialmente, ao verbal. Ou melhor: recriam o verbal para dar conta dessas lógicas. E, ao fazê-lo, acabam apontando de forma clara o modo como tais lógicas não-verbais operam.

Assim, Mora conclui a sua aproximação entre página e tela criando um neologismo, *Pantpágina* (ou *telepágina*)<sup>98</sup>:

*A Panpágina* é uma página total, o que apela a sua condição de marco, recipiente ou jarro em que o narrador ou poeta atual pode introduzir não apenas tudo aquilo que quiser, mas tudo o que existe. Em outras palavras, do mesmo modo que uma tela de televisão pode emitir de forma sucessiva tudo o que existe, inclusive ela mesma, a página é para alguns narradores o lugar metafísico onde começa o retrato total do mundo em que nos encontramos. Para conseguir isso, os mecanismos de reprodução serão às vezes textuais, ou melhor, escritos, visuais em outras, e em outras indistintamente visuais e

---

<sup>97</sup>El segundo sentido, menos habitual pero también documentable empíricamente, es que para muchos escritores la página se ha convertido en un pantalla diseñable. Se escriben páginas teniendo clara su condición de imagen, pero en nuestros días esa imagen ya no apela (como em Sterne ou en los golpes de dados mallarmeanos o en los caligramas de Apollinaire), a la imagen estática de la pintura, sino que se refiere a la imágenes construida, temporal o dinámica proveniente de los medios de comunicación de masas.

<sup>98</sup>A tradução de *Pantpágina* por *telepágina*, apesar de servir como aproximação, deixa de lado um elemento importante do neologismo: o prefixo *Pan*, que se refere, para Mora, um caráter "total" das páginas como telas.

escritos: texto-visuais. (MORA, 2012, p.111) <sup>99</sup>

Apesar de ser uma aproximação bastante rica, devemos nos perguntar se Mora não é apressado demais ao realizar essa sobreposição entre página e tela. Sim, estamos imersos em uma infinidade de telas, cada uma delas produzindo lógicas de significação bastante características e diversas entre si, e que pela lógica ambiental a página eventualmente acabará traduzindo essa lógica. Entretanto, não podemos perder a especificidade formal tanto das telas quanto da página ao fazer tal aproximação. A inserção de um conceito intermediário, que se posicione entre ambas as superfícies, talvez dê conta dessa articulação. Assim, propomos, a partir da leitura de Alexander Galloway, a ideia da página como uma interface.

Para Galloway (2011), as interfaces jamais são coisas em si, mas sempre um efeito (p. VIII). Efeito no sentido em que agregam em si diferentes materiais (imagens, palavras, gráficos, etc.) e produzem transformações nesses materiais - seja apenas por sua agregação, seja pela possibilidade de transmissão, seja pelo modo como se "lê" esses materiais. Ela produz um efeito que transforma diferentes materiais em elementos significantes. Da mesma forma, o modo como uma interface é engendrada e se apresenta a nós também é efeito de uma articulação de um campo exterior a ela, seja político, tecnológico, cultural ou social. Assim, podemos compreender uma interface como produtora e também produto de efeitos.

Se pensarmos a página nesse sentido, ela jamais é reduzida a sua forma meramente representativa. Como afirma Galloway, a interface "É um mapa, uma redução ou topologia simbólica ou indexical" (GALLOWAY, 2011, p. VII)<sup>100</sup>. Encontramos na disposição das palavras na página uma espécie de mapa ou topologia simbólica, que ao mesmo tempo que produz sentido por sua apresentação - produz um efeito - também é resultado da elaboração de códigos não-verbais traduzidos textualmente. Esse contato, ou fricção, da página com outras formas midiáticas - Mora diria com a tela - é o que faz com que não apenas a página se transforme em algo que não havia sido até então como também é possível compreender quais as lógicas a ela exteriores que fizeram com que se comportasse dessa forma. Galloway, seguindo os passos de McLuhan, compreende que são os efeitos de outras mídias que se imprimem na superfície significativa de uma interface, e por isso sua perspectiva nos é

---

<sup>99</sup>La Pantpágina es una página total, lo que apela su condición de marco, de recipiente u odre en el que el narrador o poeta actual puede introducir no sólo todo aquello que quiera, sino todo lo que hay. Es decir, del mismo modo en que una pantalla de televisión puede emitir de forma sucesiva todo lo que existe, incluida a si misma, la página es para algunos narradores el lugar metafísico donde comienza el retrato total del mundo en que nos encontramos. Para lograrlo, los mecanismos de reproducción serán unas veces textuales o más bien escritos, visuales otras veces y otras indistintamente escritos y visuales: textovisuales.

<sup>100</sup>"It is a map, a reduction or indexical and symbolical topology"

relevante:

Como as camadas de uma cebola, uma forma envolve a outra, e só o que há são mídias. A definição está bem consolidada hoje em dia, e daí até a ideia de interface basta um pequeno salto, pois a interface se torna um ponto de transição entre diferentes camadas mediáticas no interior de qualquer sistema encaixado. A interface é uma "agitação" ou fricção generativa entre diferentes formatos. (2011, p. 31)<sup>101</sup>

A definição de Galloway para a interface como um efeito composto por diversas camadas de mediação, onde cada camada corresponde a um tipo de tradução tecnológica, implica que a página, do modo como a estamos encarando, jamais é apenas uma superfície para a significação. Ela é, como Galloway já havia indicado, um processo resultante da dinâmica de fricção entre mídias. O modo como a página se apresenta, portanto, é um indicativo de como podemos articular esses efeitos, os modos pelos quais as articulações midiáticas são experimentadas contemporaneamente. Por isso a página é sempre um processo: um processo que dispõe materiais de linguagem em uma superfície, discriminando quais são significativos e quais não, e cujo funcionamento ocorre sempre em relação com às lógicas operativas dos processos midiáticos exteriores a ela. Um tipo de experimentação com a forma da página, como veremos mais adiante, sempre funciona em relação com uma série de tecnologias de mediação, cujo mapeamento é possível de ser efetuado analisando essas diferentes "camadas".

A questão aqui, diz Galloway (p.44), transcende uma dimensão apenas formal, onde a utilização de diversos elementos (texto, imagem, ícones) fosse suficiente por ela mesma. A questão é que é preciso, em sua visão, compreender os modos como esses elementos se articulam de forma a produzir sentido quando postos em relação a um campo formal mais expandido, que compreende as lógicas não-verbais de outras mídias. Para ele, a existência desse campo "não-diegético" na superfície da interface expressa que não há mais uma dimensão isolada da produção de sentido. A página é sempre resultado do atrito de diferentes formas midiáticas, incluindo aí a tela, tal como queria Mora.

Entretanto, mais do que uma substituição ou giro ontológico da página pela tela, encontramos na página um acúmulo de diversas formas midiáticas. Galloway irá compreender esse acúmulo quando afirma que o melhor modo de trabalhar analiticamente uma interface, ou uma página em nosso caso, é a partir da ideia de um palimpsesto midiático:

---

<sup>101</sup>Like the layers of an onion, one format encircles another, and it is media all the way down. This definition is well-established today, and it is a very short leap from there to the idea of interface, for the interface becomes the point of transition between different mediatic layers within any nested system. The interface is an 'agitation' or generative friction between different formats.

A interface é um palimpsesto. Ela só pode revelar que a interface é um reprocessamento de outra mídia que veio antes. (...) A interface pode ser um palimpsesto; ainda assim, é mais útil dar o passo decisivo, sugerir que as camadas do palimpsesto em si são dados que precisam ser interpretados. Para este fim, é mais útil analisar a interface utilizando o princípio dos eventos estéticos paralelos e alegar que esses eventos revelam algo sobre as mídias e sobre a vida contemporânea. (2011, p.44-45)<sup>102</sup>

A ideia da página como palimpsesto é o que garante que na superfície dos livros encontremos os rastros das formas do ambiente traduzidas no texto. Isso dialoga também diretamente com os dispositivos de construção dos livros que estamos analisando, pois todos partem do princípio que não há uma realidade exterior aos processos de mediação. Por realizarem textos exegéticos que comentam filmes e séries de televisão imaginários, não há um objeto concreto a que poderíamos aceder puramente - há apenas os diversos processos de mediação que constroem esse objeto textualmente. E essa construção é realizada a partir de diversas camadas que se imprimem diretamente na superfície da página. Cabe compreender como se expressa esse palimpsesto midiático em cada um dos livros e o que eles dizem, segundo Galloway, sobre a constituição do ambiente midiático no qual estamos inseridos.

Iniciamos aqui a análise do modo como os livros que compõem nosso *corpus* trabalham com a medialidade da página, principiando com o modo em que Los Muertos se utiliza dessa medialidade. Como discutimos anteriormente, Los Muertos possui duas seções distintas onde descreve diretamente o que se passa na série de televisão - partes 1 e 3 do livro. Nessas seções, encontramos descrições bastante detalhadas do modo como uma "cena" estaria ocorrendo numa suposta tela. Carrión elabora um tipo de construção verbal distanciada, descritiva, como se fosse um espectador frente a uma tela de televisão anotando o que se passa em cada cena. O que reforça essa impressão é o fato de que a narrativa é construída a partir de elipses entre cada parágrafo. Não encontramos nunca uma continuidade entre um parágrafo e outro. Cada um deles descreve uma cena auto-contida, e quando passamos ao próximo já estamos em outro ambiente ou em outra situação.

Essa alternância de parágrafos, que em muitos momentos lembra o modo como se escreve um roteiro audiovisual, pressupõe um tipo de leitura entrecortada, sem fluidez. Entretanto, diferentemente de um roteiro, não temos as indicações de qual cena estamos

---

<sup>102</sup>the interface is palimpsest. It can only reveal that the interface is a reprocessing of some other media that came before. (...) A palimpsest the interface may be; yet, it is more useful to take the ultimate step, to suggest that the layers of the palimpsest themselves are data that must be interpreted. To this end, it is more useful to analyze the interface using the principle of parallel aesthetic events, and to claim that these events reveal something about the medium and about contemporary life.

vendo ou onde se passa a ação, como um guia do que deveria ser eventualmente filmado. Ao contrário, as descrições de Carrión são como um roteiro inverso, que descreve verbalmente um audiovisual já realizado. Os cortes entre parágrafos são correspondentes à montagem, que varia entre situações e cria correspondências por sua disposição. Para a narrativa produzir o sentido esperado, é preciso ter uma familiaridade bastante grande com as convenções com que as séries de televisão (e o audiovisual em geral) constroem seu processo de significação, pois pressupõe-se que temos um aparelho formal constituído para refazer essa montagem imaginariamente. Há um choque muito evidente aqui entre as medialidades do texto e da imagem, pois por mais apurado que seja o esforço descritivo, a imagem sempre irá sobrar (ou faltar). O que Carrión faz, dessa forma, é utilizar um estilo sofisticado de escrita, que nos mantém distanciados o tempo todo do texto (à moda das literaturas de vanguarda), mas não apenas para chamar a atenção para sua artificialidade ou seus mecanismos internos: é para não deixar-nos esquecer que o que lemos é imagem.

Entrevemos aqui um tipo de experimentação com a medialidade da página de ordem metafórica. É utilizado um estilo verbal bastante específico para que a página possa ser compreendida como tela. O que não deixa de ser interessante é o fato de que estamos lendo uma série televisiva exibida por um canal massivo, cujo sistema de representação imagética é bastante estabilizado e reconhecido. Do ponto de vista do código, as imagens televisivas são facilmente apreensíveis, pois somos educados constantemente a apreendê-las. Entretanto, Carrión cria um estilo que distancia de forma muito evidente o que seria uma espécie de ‘facilidade’ de apreensão da imagem televisiva pois trabalha com um texto sofisticado e intrincado, não-linear. É preciso, portanto, fazer uma tradução dupla: criar um texto que consiga transmitir e ser percebido enquanto tradução de imagem em texto, ao mesmo tempo em que tais imagens devem ser criadas pelo texto. Ou seja, Carrión está criando uma relação entre a dinâmica tradutória da imagem em texto: quanto mais fluido é o texto, mais fácil é ‘imaginá-lo’. Todavia, a fluidez de um texto trai seu caráter de afirmação das lógicas imagéticas, como a montagem. Produz-se uma antinomia entre a disposição do texto na página e a suposta necessidade de correspondência da imagem com a palavra. Nessa tensão é que a página se afirma como tela metaforicamente: ela não se apresenta como forma representacional, mas é sim produto de um efeito de fricção entre essas duas formas mediais.

A quebra da linearidade da escrita em *Los Muertos*, aludindo a montagem cinematográfica e o modo como se articulam as imagens audiovisuais, é realizada de uma

forma bastante tradicional nesse caso. A relação entre página e tela aqui assume mais um caráter simbólico do que propriamente visual. Em *House of Leaves* também encontramos uma quebra de linearidade da escrita a partir de características próprias da mesma, ainda que apele para a visualidade da página de forma mais evidente.

Estamos falando aqui da profusão de notas de rodapé encontradas em *House of Leaves*. Como já discutimos anteriormente, o texto "final" de *House of Leaves* é fruto de diversas camadas de reconstrução. Temos o texto manuscrito de Zampanò, a reconstrução de Johnny Truant e a edição final em forma de livro dos editores. Todas essas instâncias de mediação aparecem concretamente no texto a partir das notas de rodapé, que comentam cada um dos respectivos processos. Pode-se entrever nessa dinâmica um tipo de palimpsesto também, onde diferentes ordens de escrita e temporalidade coabitam o mesmo espaço da página. Uma página comum em *House of Leaves* é disposta da seguinte forma: temos o texto principal de Zampanò em Times, algumas notas de rodapé do próprio Zampanò fazendo referência ao livros que utiliza como fonte, outras notas de rodapé de Johnny Truant comentando ou traduzindo alguma passagem do texto de Zampanò além de seu próprio processo de reconstrução do texto e finalmente algum comentário dos Editores sobre decisões editoriais tomadas para a versão final em livro.

Todas essas instâncias de mediação aparecem simultaneamente na página do livro. Ainda que o uso de notas de rodapé seja uma utilização corrente da escrita, aos poucos vamos notando que sua proliferação produz um tipo de sentido diverso, que alude também a sua presença física na página ao mesmo tempo em que serve de comentário ao texto principal, como se o livro estivesse nos forçando a fazer uma leitura que não permite encerrar-se numa linearidade. É preciso, ao mesmo tempo em que se é lembrado textualmente que estamos frente a um texto que possui diversas camadas de mediação diegeticamente, também temos a lembrança constante de que estamos frente a um objeto material, uma página que é também superfície. Há, em *House of Leaves*, uma pedagogia da materialidade da página, cujo desenvolvimento se dá gradualmente. Nas primeiras páginas do livro estamos encarando uma página que se afirma como superfície e palimpsesto, mas sua utilização não escapa dos modos tradicionais de sua utilização. Mas aos poucos vamos nos deparando com dimensões não usuais, como, por exemplo, notas de rodapé que se estendem por diversas páginas, forçando o leitor a "ir e voltar" nas páginas lidas.

O caso mais emblemático do uso das notas de rodapé como visualidade em *House of*

*Leaves* se inicia na página 119. Na narrativa de Zampanò sobre o filme de Navidson, estamos no ponto onde uma expedição está se preparando para entrar no corredor misterioso para explorar os interiores da casa. Esses corredores, diz Zampanò, estão dispostos como labirintos, o que faz com que a expedição logo se perca no seu caminho. Isso é o que está ocorrendo no filme de acordo com o relato de Zampanò. Ao mesmo tempo, a página começa a sofrer alterações no seu modo de disposição. Primeiro, somos remetidos a uma nota de rodapé (número 144) que nos leva para um quadro disposto no centro da página que lista todas as coisas que a casa não possui. Essa nota de "rodapé", que nem deveria mais carregar esse nome pois está no centro da página, se estende pelas próximas 30 páginas, fazendo uma lista de eletrodomésticos que não encontramos nos corredores da casa de Navidson.

Na página seguinte, encontramos a indicação de mais uma nota de rodapé, a de número 146. Essa nota nos remete a uma coluna no lado esquerda da página esquerda que discute as particularidades arquitetônicas da casa de Navidson, além de todas as escolas de arquitetura que não conseguem dar conta dessa configuração. Essa nota, sempre contida numa coluna no lado esquerdo da página esquerda, ocupa 9 páginas do livro. Ao fim da nota, na página 134, encontramos a nota de rodapé 147, que nos direciona para outra coluna, no lado direito da página direita, mas que está de cabeça pra baixo. É preciso virar o livro para ler o que está escrito. O interessante é que essa nota de cabeça pra baixo tem a mesma extensão que a nota 146, então ao lermos o seu conteúdo (uma lista de arquitetos famosos) voltamos ao ponto em que tínhamos partido quando começamos a ler a nota 146 - a página 120. Ao final da nota de cabeça para baixo, a 147, encontramos outra nota, 148, que nos indica ir ao final do livro, na parte dos apêndices (p. 530), onde aparecem as instruções de Zampanò para a diagramação da página dessa maneira.

Abaixo, reproduzimos as páginas 120, 121, 134 e 135 do livro para que se possa compreender visualmente os movimentos acima descritos



O que encontramos aqui é um uso bastante consciente da disposição da escrita na página para traduzir um código não-verbal. Se a narrativa do filme discute um labirinto, Danielewski se utiliza das próprias medialidades da escrita verbal em conjunto com a sua disposição na página para criar um modo de leitura que é, por ele próprio, labiríntico. Avançamos e retrocedemos nas páginas de forma a "nos perdermos" na ordem da escrita e já não sabemos mais o ponto em que retomar a leitura linear. A escrita, assim, traduz por seus próprios meios um tipo de código não-verbal da visualidade do filme.

Cabe destacar também que o modo como Danielewski opera essa fusão de códigos segue dialogando com a lógica recursiva da construção do livro, pois é através de uma forma propriamente metalinguística, como a nota de rodapé, que ele estabelece um outro tipo de metalinguagem, dessa vez icônica. Há uma fusão de funções de linguagem aqui, que conjugadas apontam para o que viemos insistindo ao longo do trabalho: a própria forma da expressão verbal se transforma em relação ao ambiente midiático em que se está inserido. Não apenas *House of Leaves* está dialogando diretamente com o regime da visualidade e da espacialidade, como também o modo como expressa essa relação é da ordem do comentário metalinguístico. Não temos aqui a imagem do labirinto, pois, como afirmou Mora, a imagem não basta. O regime é de interpenetração midiático, onde a forma é correlato e complemento de um dado regime. O labirinto verbal presente em *House of Leaves* é um labirinto visível pois opera por tradução, é a reconstrução de um labirinto de construção de linguagem que, na forma de imagem, seria apenas a tentativa da captura de um dado referente: o corredor labiríntico. Encontramos um processo de construção do labirinto da narrativa aqui, ao mesmo tempo em que observamos a reconstrução dos processos pelos quais a linguagem constrói o referente em geral no ambiente onde estamos: a partir da metalinguagem que constrói o objeto. Nota-se que a experimentação de *House of Leaves* não se encerra numa dimensão apenas estilística e formal, mas também em uma investigação das potencialidades do verbal e de sua função metalinguística em se transformar para dar conta das formas de registro do ambiente midiático.

Esse movimento observado em *House of Leaves* também expressa um tipo de lógica que cabe ser discutida com mais extensão aqui. Como afirmamos acima, a narrativa do livro trata de uma casa cujas propriedades físicas tornam-na um objeto impossível de existir de acordo

com as leis da física. Não há como existir, pelo menos na realidade que habitamos, uma casa cujo interior é maior (muito maior) que seu exterior. O documentário de Navidson visa registrar a experiência dessa casa, mas falha por diversas razões, mas especialmente pelo fato de tentar registrá-la em um regime de imagem tradicional. *House of Leaves* discute essa questão de forma central, a impossibilidade de registro de um dado objeto a partir de seu registro imediato. O que *House of Leaves* realiza, e em consonância com a nossa perspectiva, é que o objeto é sempre criado, a posteriori, pelas formas de mediação e pela linguagem, seja em seus códigos verbais ou não-verbais. Assim, mais do que afirmar a impossibilidade de registro dessa casa impossível, *House of Leaves* emprega estratégias experimentais com a página do livro para efetivamente criar esse objeto, como observamos acima. Não se trata de uma relação de exterioridade do labirinto da casa, mas sim de uma criação de linguagem que se utiliza das medialidades disponíveis para criar concretamente o objeto. Em outras palavras, a casa impossível de *House of Leaves* se torna uma possibilidade concreta quando criada a partir de sua página.

Os modos pelos quais as páginas de *House of Leaves* tentam dar conta da criação desse objeto são diversos e abarcam uma quantidade enorme de diferentes formas de registro. A marcação de sua diferença sempre usa os recursos tipográficos disponíveis, como fontes distintas, tamanhos variados e formas específicas de diagramação na página. Essa profusão de diferentes formas atesta o que Galloway afirmava ser a característica de uma interface: seu caráter como palimpsesto. Aqui, encontramos um palimpsesto cujas camadas são camadas de mediação a partir de diferentes formas de registro. Já encontramos essas diversas camadas de mediação pelo uso das notas de rodapé, onde as vozes funcionam como instâncias de edição e alteração de um texto principal, mas essa estratégia vai além das notas.

Podemos dividir esse palimpsesto em três níveis diferenciados: o primeiro, que são as diferentes formas mediais utilizadas no relato de Zampanò para discutir a casa em si, onde encontramos experimentações tipográficas e de diagramação. No segundo, a reconstrução de Truant do texto de Zampanò, que também obedece a lógica de construção do objeto por metalinguagem em duas frentes: ao mesmo tempo em que tenta reconstruir a partir dos manuscritos de Zampanò o seu relato sobre a casa, a forma final dessa reconstrução também alude a constituição desse objeto cuja existência física é impossível. Por fim, num terceiro nível, a inclusão dos editores, nos apêndices, imagens dos materiais "originais" tanto de Zampanò quanto de Truant durante seu processo de escrita.

Destacamos aqui duas ocorrências no relato de Zampanò sobre o Navidson Record que utiliza da tipografia e da diagramação da página como elementos significativos para marcar uma diferença medial em relação ao texto principal. A primeira é a transcrição de um trecho do filme, chamada de "Tom's Story" (253 - 273), que narra o período em que o irmão de Navidson, Tom, ficou refugiado em uma barraca na entrada do corredor misterioso aguardando o retorno do resto da expedição. A transcrição do áudio das fitas da câmera Hi-8 retrata as conversas de Tom com Navidson, nesse momento nas profundezas da casa, a partir de um sistema de rádio amador. Ao mesmo tempo, Tom repassa as informações para Karen, a esposa de Navidson, que aguarda na sala de estar, do lado de fora do corredor misterioso. A transcrição, como podemos ver na imagem, obedece o formato de diário (três dias) e Tom faz a conexão entre esses dois pontos, mediando o interior com o exterior. Na medida em que a equipe da exploração começa a adentrar cada vez mais profundamente na casa, vamos perdendo o contato com o rádio. Só temos a descrição da estática sonora do sistema de comunicação falhando. "Tom, I need you to meet me at the bottom [Static] We need help. We can't carry them up ourselves. Also you're [Static] [Static] [Static] [Static] eed to [Static] a doctor [Static]. [Static...]" (p.272).

## Tom's Story

### [Transcript]

#### Day 1: 10:38

[Outside Tom's tent; breath frosting in the air]

Who am I kidding? A place like this has to be haunted. That's what happened to Holloway and his team—the ghosts got 'em. That's what will happen to Navy and me. The ghosts will get us. Except he's with Reston. He's not alone. I'm alone. That just figures. Ghosts always go first for the one who's alone. In fact, I bet they're here right now. Lurking.

#### Day 1: 12:06

[In order to maintain contact, it was necessary to set up the radio outside of the tent]

Radio (Navidson): Tom, we found another neon marker. Most of it's gone. Just a shred. We're laying down line and proceeding.

Tom into radio: Okay Navy. See any ghosts?

Radio (Navidson): Nothing. You a little spooked?

Tom: Lighting up a fat one.

Radio (Navidson): If it gets too much for you, go back. We'll be alright.

Tom: Fuck yourself Navy.

Radio (Navidson): What?

Tom: Doesn't he go around autographing lightbulbs?

Radio (Navidson): Who?

253

Tom: Watt.

Radio (Navidson): What?

Tom: Nevermind. Over. Out. Whatever.

[Changing channels]

Tom: Karen, this is Tom.

Radio (Karen): I would hope so. How's Navy?

Tom: He's fine. Found another marker.

Radio (Karen): And Billy?

Tom: Fine too.

Radio (Karen): How are you managing?

Tom: Me? I'm cold, I'm seared shitless, and I feel like I'm about to be eaten alive at any moment. Otherwise, I'd say I'm fine.

#### Day 1: 15:46

[Inside tent]

Okay, Mr. Monster. I know you're there and you're planning to eat me and there's nothing I can do about that, but I should warn you I've lived for years on fast food, greasy fries, more than a few polyurethane shakes. I smoke a lot of weed too. Got a pair of lungs blacker than road tar. My point being, Mr. Monster, I don't taste so good.

#### Day 1: 18:38

[Outside tent]

This is ridiculous. I don't belong here. No one belongs here. Fuck you Navy for bringing me here. I'm a slob. I like lots of food. These things I consider accomplishments. I am not a hero. I am not an adventurer. I am Tom the slow, Tom the chunky, Tom the stoned, Tom about to be eaten by Mr. Monster. Where are you Mr. Monster, you stinking bastard? Sleeping on the job?

254

### *Imagem 2 - Fonte: DANIELEWSKI, 2000, ps.253-254*

É relevante que justamente nesse ponto da narrativa, onde temos a transcrição de um áudio gravado, seja um momento onde justamente a tecnologia de gravação sonora falha. É como se mais relevante do que obter a informação dos dados que foram gravados fosse registrar a tradução dos aparelhos de registro não conseguindo dar conta da casa. Assim, mais do que saber o que se passa no interior dos corredores, vemos uma reação do objeto e a gravação da estática. Pois a construção do objeto se dá, como afirmamos anteriormente, justamente pela tradução concreta de seu registro. Assim, mais do que conhecer a casa conhecemos uma poética da estática e da precariedade da gravação.

A outra inserção de uma camada de mediação tipográfica no corpo da narrativa é através de um curta-metragem gravado pela esposa de Navidson, Karen Green (p. 354). O filme de Karen é um documentário em que entrevista diversas personalidades especialistas em seus



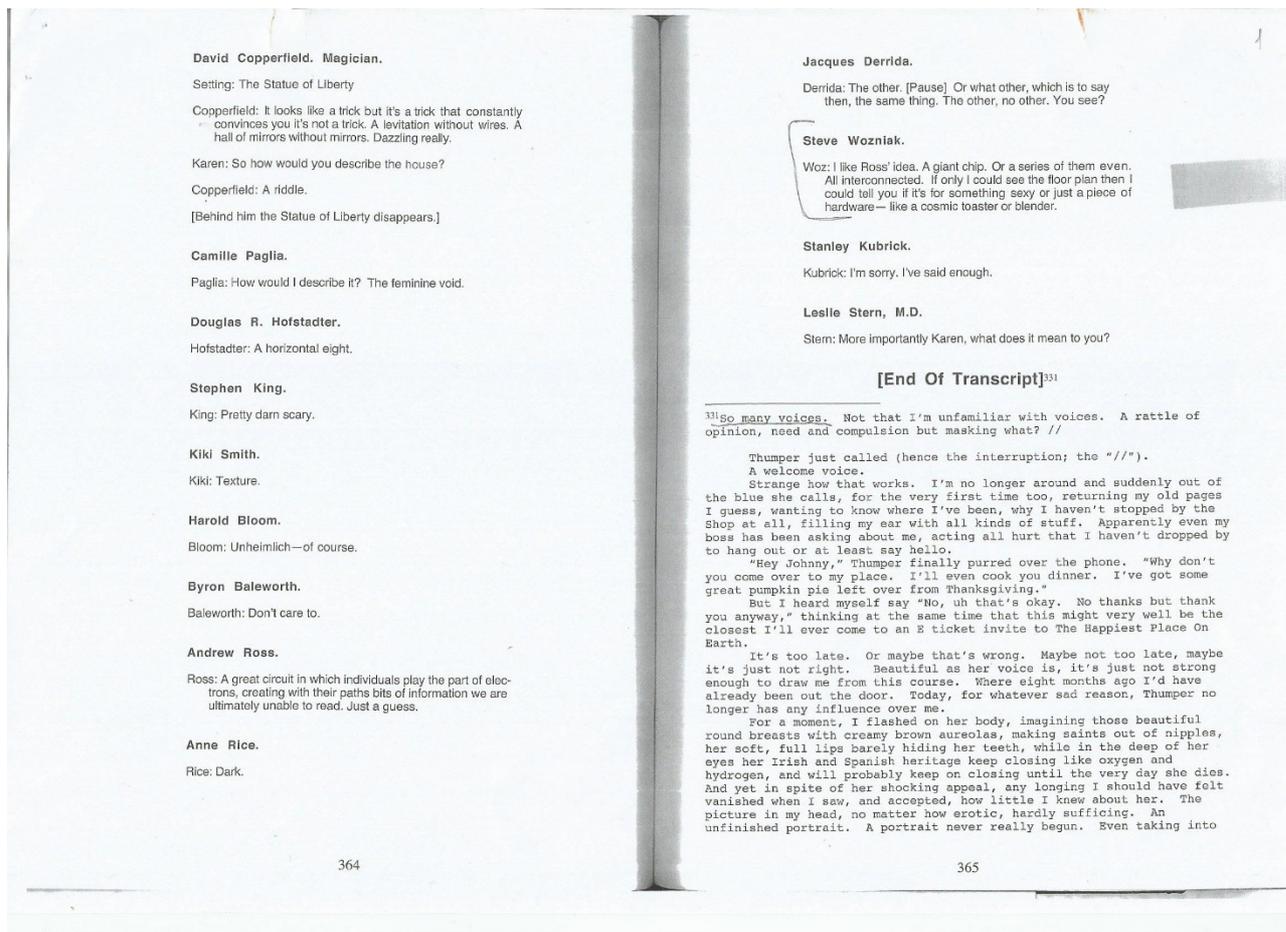


Imagem 4 - Fonte: DANIELEWSKI, 2000, ps.364-365

Nos encontramos então em mais uma camada desse palimpsesto que é a página de *House of Leaves*, mais uma tradução de um formato audiovisual para a página, dessa vez a entrevista. E nenhuma dessas inserções estão diluídas no texto central: há uma apropriação física dessas traduções, como se a página fosse capaz de abarcar todas as mídias e suas formas de expressão. Esse caráter recursivo do livro, onde um registro aponta para o outro constantemente, não se reduz apenas ao seu plano de conteúdo para criar o objeto. Mas sim à própria formalidade e complexidade da ecologia medial e suas diferentes manifestações no qual estamos imersos. Um objeto, é assim, sempre composto por diversos pontos de vista, uma subdivisão prismática à moda mallarmeica, que encontra na página em forma de palimpsesto seu plano de expressão.

Discutimos acima as formas de apropriação e inserção de diferentes camadas de mediação já presentes no texto de Zampanò. Entretanto, também é preciso discutir outra instância de mediação que é a reconstrução do texto de Zampanò por Johnny Truant. Pois,

como o próprio afirma, Zampanò utilizou diversas formas diferentes para escrever o seu relato, especialmente pelo fato de ser cego. Truant esclarece em diversas notas de rodapé os processos pelos quais Zampanò realizou seu relato, majoritariamente com a ajuda de intérpretes e pessoas para quem ditava sua análise à respeito do filme de Navidson. Por isso Johnny Truant precisa fazer uma verdadeira reconstrução do material que encontra na casa de Zampanò. O texto está disperso por diversas superfícies, com diferentes caligrafias ou datilografado, com páginas faltando ou danificadas. Truant então, ao reconstruir o texto, tenta ser mais fiel ao estado em que os materiais foram encontrados do que propriamente seu conteúdo. Por isso que da mesma forma como não conseguimos acessar um registro fidedigno da casa por ser um objeto fisicamente impossível de existir, também só temos acesso ao texto de Zampanò a partir de uma mediação, ou uma recriação elaborada por Truant.

Por isso encontramos em diversas páginas algumas palavras faltando entre colchetes, pedaços de texto perdido, erros de escrita, etc. Cada uma dessas pequenas imperfeições no texto de Zampanò são recriadas de forma textovisual por Truant na página. Gostaríamos de chamar atenção para duas dessas recriações elaboradas por Truant. A primeira delas tem a ver com a ideia do labirinto, que acima citamos. Pois, logo após discutir em profundidade o tema do labirinto, encontramos uma relação com o mito do Minotauro (p. 335-6-7). Entretanto, todas as vezes em que o Minotauro é discutido, as palavras aparecem em vermelho e riscadas. Truant, em uma nota de rodapé, afirma que essas discussões estavam presentes no material manuscrito de Zampanò, mas todas elas riscadas, como se não fossem mais para fazer parte do texto final. Entretanto, Truant resolve resgatá-las, indo contra a vontade inicial de Zampanò, e adicionar o tema do Minotauro à forma final do texto. Como não temos um referente fílmico concreto e sua criação depende justamente da criação verbal do relato, encontramos aqui uma tensão: Zampanò não queria que o tema do Minotauro fizesse parte do filme, mas Truant decidiu que esse tema seria sim um ponto de discussão. Há uma questão de ruído aqui, onde a informação havia sido criada, o filme tinha mais uma camada de interpretação, que por qualquer que seja o motivo foi obliterada. Entretanto, à revelia de seu "criador", esse ruído foi inserido na construção do objeto, assim o transformando. Essa atitude de Truant apenas reforça o fato de que não são os objetos que existem em si, mas sim que são as camadas de mediação que o constroem. Inclusive quando falham em construí-lo.

to Navidson's eye an equivalent misprision of the [ ] in the depths of that place? And for that matter does there exist a chance to reconcile the not known with the desire for its antithesis?

As Kym Pale wrote:

Navidson is not  
Minos. He did  
not build the lab-  
yri[n]th. He  
only d[ ]covered it. The father of that place—be it a Minos,  
Daedalus,[ ] St. Mark's god, another father who swore  
"Begone! Relieve me from the sight  
of your detested form", a whole pa-  
ternal line here following a tradition  
of dead sons—vanished long ago,  
leaving the creat[ ]le within all the  
time in history to forget, to grow,  
to consume the consequences of its  
own terrible fate. And if there once  
was a time when a [ ]  
]slai-[

] that time has long  
since passed. "Love the lion!"  
"Love the lion." But Love alone  
does not make you Androcles. And  
for your stupidity your head's  
crushed like a grape in its jaws.<sup>296</sup>  
Reconciliation within is personal  
and possible; reconciliation without  
is improbable. The creature does not  
know you, does not fear you,  
does not remember you,  
does not even see you.  
Be careful, beware[

<sup>296</sup>Pale[ ] allusion to the li[ ] here-[

] <sup>297</sup>

<sup>297</sup>See Kym Pale's "Navidson and the Lion" *Buzz*, v. [ ]  
*of Death*.<sup>298</sup>

] <sup>123</sup>  
ber, 199[ ], p.[ ] Also revisit *Traces*

<sup>298</sup>Whether you've noticed or not—and if you have, well bully for you  
—Zampanò has attempted to systematically eradicate the "Minotaur" theme  
throughout *The Navidson Record*. Big deal, except while personally  
preventing said eradication, I discovered a particularly disturbing  
coincidence. Well, what did I expect, serves me right, right? I mean

No capítulo XVI do livro, Zampanò começa a investigar a constituição química e física da casa, questionando-se como as propriedades apresentadas ao longo do filme poderiam

apresentar algum tipo de dado científico que pudesse colocar em xeque nossa compreensão sobre a natureza da matéria. Ele elabora uma lista de características da casa, os possíveis polímeros que a constituiriam, a temperatura e as propriedades da luz e do som que se pode identificar a partir do filme de Navidson. Quando Zampanò começaria a analisar cientificamente tais propriedades, encontramos um aviso no centro da página que há duas páginas faltando. Na página seguinte, encontramos onde deveria ter o texto principal apenas um conjunto de Xs, com algumas palavras pela metade. Entretanto, no rodapé da página, há minuciosas descrições geológicas e científicas sobre a idade da terra e os minerais que a compõem, além de cálculos e equações complexas sobre resistência e condutividade de diversos materiais. Não temos acesso ao texto principal: apenas às notas de comentário.

Não parece muito diferente do dispositivo de construção da própria narrativa do livro, onde só temos acesso ao filme a partir dos comentários de Zampanò. Truant justifica, ao fim das quatro páginas onde só temos as notas de rodapé, que apesar do que gostaria, a falta do texto não é culpa dos materiais deteriorados em que Zampanò escreveu seu relato, mas sim do próprio Truant, que, no processo de organizar o manuscrito desse capítulo, derramou um vidro de tinta sobre as páginas. As notas de rodapé só se salvaram pois ele não as havia incorporado ao texto ainda, estavam separadas em outra pilha.

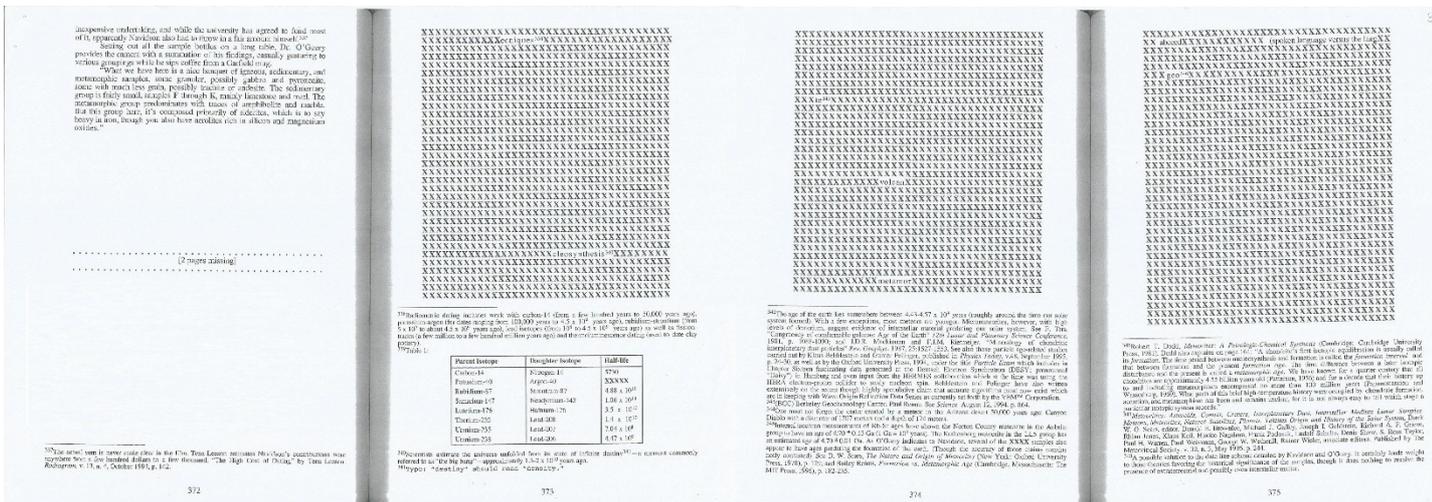
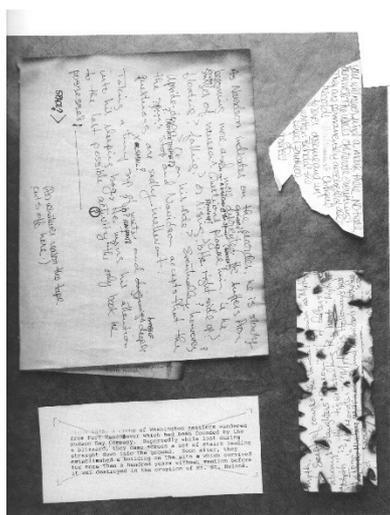


Imagem 6 - Fonte: DANIELEWSKI, 2000, ps.

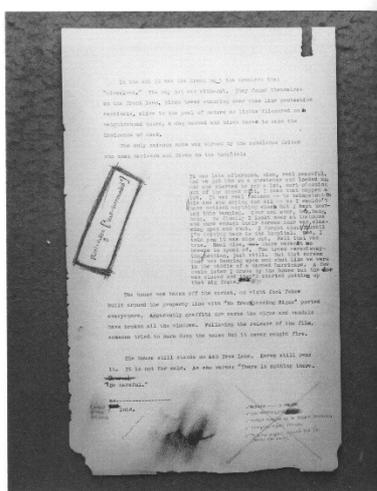
Se, por um lado, encontrávamos um aspecto do objeto que havia sido obliterado por Zampanò e resgatado por Truant, do outro temos a situação oposta. Em ambos os casos, entretanto, encontramos a própria materialidade da mediação agindo, como as marcas de

escrita sobre o Minotauro que Truant pôde resgatar ou ao papel suscetível a acidentes de percurso. Essa materialidade, em ambos os casos, traduz-se visualmente na página do livro, reforçando seu caráter de palimpsesto para as diferentes camadas de mediação, nesse caso, do fracasso de alcançar as intenções originais para cada forma de registro.

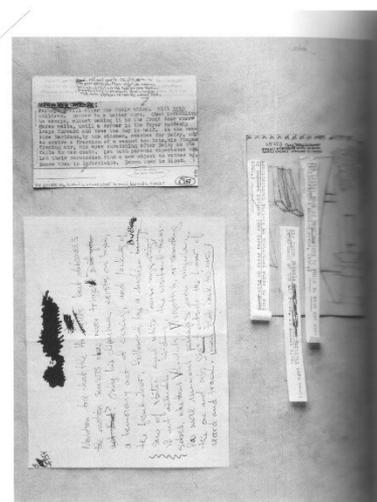
Mas se discutimos as camadas de mediação nos casos de Zampanò e de Truant, ainda há uma outra camada a ser aludida, que é justamente a dos editores. Nos apêndices do livro, encontramos uma série de materiais que haviam sido deixados de lado na reconstrução original de Truant publicada na internet. Chama a atenção, do ponto de vista da experimentação com a página, dois tipos de mediação que tentam dar conta da construção da casa. A primeira é a inclusão de facsímiles dos materiais manuscritos de Zampanò (DANIELEWSKI, 2000, p.552), que demonstram todo o processo técnico que subjaz à escrita de um texto em sua forma manuscrita. Não apenas isso, também há pequenos trechos de indecisão de Zampanò em relação a própria narrativa do filme. Em um pequeno pedaço de papel, há um questionamento datilografado sobre o modo como o filme termina. Zampanò ali se pergunta se não deveria mudar tudo e matar as crianças (o que não ocorre na narrativa do filme). Essas evidências do processo de escrita de Zampanò e as decisões "editoriais" elaboradas por Truant adicionam mais uma camada sobre o modo como o objeto é construído e o tipo de informação que é tratada como relevante. Quais são as inscrições que merecem subir à superfície do palimpsesto?



(Rephotographed for the 2<sup>nd</sup> edition. — Ed.)



(Rephotographed for the 2<sup>nd</sup> edition. — Ed.)



(Rephotographed for the 2<sup>nd</sup> edition. — Ed.)

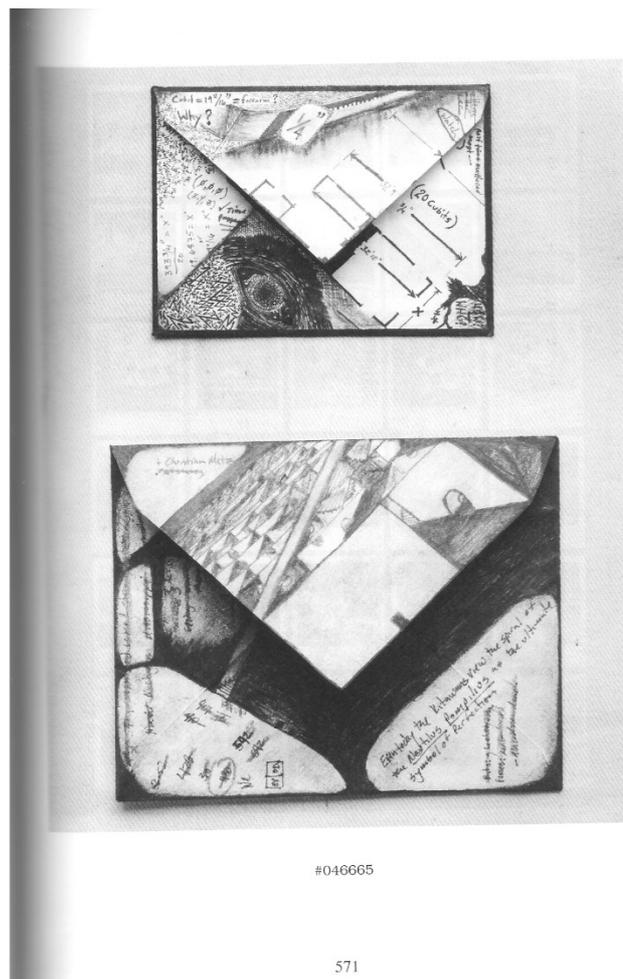
*Imagem 7 - Fonte: DANIELEWSKI, 2000, ps.*

A segunda diz respeito à inclusão de desenhos e esquemas elaborados por Truant para tentar criar um diagrama da casa. A partir das descrições de Zampanò, Truant sente a necessidade de compreender minimamente como se estrutura visualmente a casa onde se passa o documentário. Por suas descrições arquitetônicas imaginárias, o senso de espacialidade da construção narrativa varia de maneiras não previstas. Os corredores trocam de lugar, as descrições dos móveis não são exatas, mesmo a estrutura geral da casa varia de capítulo a capítulo. Truant decide, em determinado momento, realizar desenhos para poder compreender de que modo Zampanò compreendia a casa. O resultado é semelhante a uma tela de Escher, onde as escadas se sobrepõem e não há um senso claro de direção. A casa não é irrepresentável apenas do ponto de vista do registro de sua constituição física, mas também a partir do relato de Zampanò. Truant então precisa adicionar mais uma camada para esse palimpsesto, na forma de desenhos, para dar conta da criação desse objeto.



#001280

570



#046665

571

*Imagem 8 - Fonte: DANIELEWSKI, 2000, ps.570-571*

Tendo realizado as análises que versam sobre as transformações operadas sobre a medialidade da página pela relação com os meios de comunicação e o modo como essas transformações se expressam nos romances que compõem nosso corpus, podemos realizar uma breve síntese das descobertas aqui apontadas. Queremos destacar que a materialidade da página como espaço de produção de sentido para a escrita tem uma relação íntima com os modos como as diferentes formas de expressão tecnológica se relacionam de acordo com a dinâmica ambiental. A escrita sofre influência dos códigos não-verbais que compõem o ambiente - especialmente aqueles relacionados à visualidade - e traduz essas dinâmicas em seus próprios termos. Ao traduzi-los, a página deixa de ser pensada como apenas um suporte para as palavras, mas sim como um elemento produtor de sentido que adiciona à significação simbólica das palavras uma dimensão icônica. As marcas dessa tradução, ou os indícios da transformação da página em função de sua relação com as mídias, aparece diretamente no

corpo do texto, tornando assim a página uma espécie de palimpsesto dos diferentes efeitos que o ambiente produz por sobre as mídias mais antigas. Assim, as formas tradutivas identificadas nos romances referem-se a dois aspectos: o primeiro, a própria dinâmica contra-ambiental, que esclarece, a partir de tradução, os modos como o ambiente se expressa tal como elaborado no espaço da página como metalinguagem; o segundo, que a característica mais evidente desse ambiente é justamente a interpenetração das mídias umas entre as outras, onde a lógica de seu funcionamento é regida por uma dinâmica metamidiática.

### **5.3. LIVRO**

Discutimos nos capítulos anteriores algumas formas pelas quais as lógicas do ambiente midiático são traduzidas a partir das medialidades específicas da escrita, como aparecem nos três romances que estamos analisando.

No caso da palavra, discutimos como os romances, cada um a seu modo, utiliza as especificidades do signo linguístico para criar um determinado referente que não existe concretamente, apenas como efeito dos discursos verbais. O modo como esse referente é criado obedece a um tipo de operação de linguagem que precisa estar constantemente em relação conjunta com um sistema de linguagem que é inaugurado pelas lógicas tecnológicas do ambiente. A existência desse sistema é o que garante que consigamos construir um filme ou uma série de televisão a partir de palavras, jogando com os códigos de linguagem inaugurados por essas tecnologias traduzidos, deformando a linguagem verbal para dar conta da especificidade dessas outras linguagens. Vimos que o modo como a linguagem opera nesses romances é através de uma constante recursividade e interpenetração de lógicas formais, onde cada registro midiático é sempre suplementado, como condição de produção de sentido, pelo modo como as outras mídias operam, num constante diálogo entre-mídias.

Já no segundo passo de nossa análise vimos que essa interpenetração das mídias observadas nos romances não ocorre apenas do ponto de vista simbólico, mas também aparece de forma visual na página. A página configura-se então como um espaço onde as diferentes perturbações promovidas pelas mídias eletrônicas aparecem de forma visual, icônica, tornando-se assim um palimpsesto das diferentes camadas de mediação que povoam o ambiente no qual estamos inseridos. Essas camadas, ou melhor, a tradução formal a partir do signo verbal das lógicas pelas quais o ambiente se expressa só podem ser compreendidas se postas em relação com as formas pelas quais as mídias aludidas funcionam.

De acordo com essas análises, já podemos observar uma tendência do funcionamento da linguagem em seus códigos históricos, formatada pelo conjunto de práticas e tecnologias que compõem o ambiente: uma tendência à recursividade entre-mídias, uma constante lógica de suplementação de discursos, um hibridismo constitutivo. Entretanto, não admira que estejamos observando que a linguagem funciona dessa forma, pois sempre funcionou. O que é observável de específico nesses romances é o modo como a linguagem se comporta de forma metamidiática, onde cada mídia sempre está em relação metalinguística com a outra.

Cabe ainda analisar uma última medialidade da escrita que é relevante para os propósitos deste trabalho, que é justamente o espaço onde palavra e página se conjugam em sua unidade formal: o livro. Podemos citar uma nota de rodapé de Johnny Truant onde afirma: “Agora só resta uma escolha: terminar o que o próprio Zampanò não conseguiu terminar. Sepultar novamente essa coisa em uma tumba selada. Transformá-la em apenas um livro. (DANIELEWSKI, 2000, p. 327)<sup>103</sup>. O processo de Truant de tentar selecionar, organizar e traduzir o trabalho de Zampanò tem como forma final exatamente o livro. O livro seria esse espaço delimitado onde toda a dispersão de fontes, textos alheios, rascunhos e descrições de Zampanò conseguiria alcançar uma certa estabilidade, uma ordem. Essa concepção do que é o livro, uma espécie de delimitação de uma série de discursos atravessados, é a que adotaremos aqui. Não pensamos o livro como um projeto final cujo início se dá na concepção do autor, mas sim um resultado temporário que conjuga uma espécie de dispersão de diferentes lógicas de linguagem que na forma do códice está unificada.

Se havíamos visto que tanto do ponto de vista da palavra quanto da página há uma constante recursividade e interpenetração crítica de diferentes lógicas e linguagens midiáticas, não poderia ser diferente do ponto de vista do livro. Entretanto, pela sua própria especificidade, como um espaço encadernado e unificado materialmente, com início, meio e fim, encontramos formas bastante específicas da ocorrência desse trânsito tradutivo entre as diferentes formas expressivas dos meios de comunicação enquanto retrabalhadas pela escrita.

Dadas as características dos romances aqui analisados e discutidas anteriormente, já podemos entrever uma utilização do livro bastante clara, que é seu aspecto intertextual. Todos os romances são compostos por uma miríade de diferentes discursos provenientes dos mais diversos focos de produção de linguagem presentes na sociedade. Mais do que um texto narrativo em sua forma linear, teleológica, encontramos um arranjo que articula diversos

<sup>103</sup>"There's only one choice now: finish what Zampanò himself failed to finish. Re-inter this thing into a binding tomb. Make it only a book"

discursos e processos de significação sempre em relação com a composição do ambiente midiático.

Em *House of Leaves*, como dissemos acima, o processo de Truant é justamente organizar o manuscrito disperso de Zampanò em uma forma unificada - um livro. Entretanto, o que encontramos é mais uma narrativa desse processo de reconstrução do que efetivamente um texto em sua forma tradicional. Em *Absolution* acontece algo semelhante. Há toda essa fortuna de material filmico que está perdida pelo ato disruptivo de Laing ao queimá-los. É preciso, para o Narrador, encontrar uma forma em que seja possível conjugar - ou arquivar - os relatos da memória de Laing para que tal fortuna não se perca. É pelo processo da entrevista e da escrita da reportagem que os discursos dispersos de Laing tornam-se arquiváveis. Já em *Los Muertos*, há a necessidade de dar conta de um processo de circulação midiática que envolve uma série de televisão e o modo como foi recebida pela cultura. Ocorrendo através de diversas mídias e expressando-se a partir de distintos discursos, esse processo encontra-se disperso cotidianamente, numa forma quase invisível. O livro *Los Muertos*, ao conjugar em um espaço delimitado esses relatos e formas expressivas midiáticas, acaba desvelando o processo recursivo no qual os discursos midiáticos circulam pelo ambiente.

Nota-se que nos 3 romances há uma preocupação com a forma-livro. E mais, essa preocupação está sempre voltada para uma compreensão dessa forma como capaz de evidenciar um processo. Menos do que apenas um suporte para um texto cujos propósitos seriam a decifração de um sentido transcendental, o livro aqui é usado como um artefato material capaz de agregar num espaço delimitado diversas experiências de linguagem que se encontram dispersas fora desse espaço. O livro é um arranjo que está sempre se projetando para um exterior - seja ao agregar materiais alheios da cultura e torná-los parte constituinte de si; seja por funcionar sempre em relação com outras formas de produção de sentido que não ele próprio.

A discussão que estamos elaborando aqui sobre o modo como se articula a medialidade do livro nesses romances pode ser aproximada à discussão elaborada por Roland Barthes acerca das diferenças sobre o que ele chama de obra e texto (2004). Para ele, a obra é a compreensão de um trabalho literário (ou de linguagem qualquer) que funciona de acordo com as intenções de um dado criador. Seu desencadeamento é linear e seu sentido é único. O que importa é encontrar as intenções do autor e o trabalho se abrirá. Pensar o livro nessa

perspectiva é apenas pensá-lo como um suporte para que o sentido da obra se desvele. Tendo em mãos as palavras do autor, impressas materialmente num suporte, seria suficiente para decodificar a obra e compreendê-la em sua completude, tal como esse autor a vislumbrou. Nota-se que nessa concepção o livro e a escrita em geral assumem uma posição de uma pretensa transparência. A dimensão da materialidade, ou da medialidade, não interfere na produção de sentido, que se dá apenas a partir das intenções do autor.

Mas Barthes argumenta que, diferentemente da obra, “um texto não é uma linha de palavras liberando um único significado teológico” (2004, p.146), mas antes um espaço formado por diversas “citações” retiradas de diferentes centros de cultura. Esse conceito de texto toma a materialidade da linguagem em uma dimensão radical. Estamos sempre reelaborando um contínuo de linguagem, que é organizado localmente numa tessitura específica, em um texto. Ontologicamente, cada texto é sempre uma constante remissão a outros textos, que é a forma pela qual a linguagem se articula. Não há diferenciação entre os elementos que compõem um texto específico de outro. A significação, nessa perspectiva, é sempre elaborada na relação: seja na relação específica que há entre os signos presentes em um determinado texto, seja numa perspectiva que leva em conta todos os textos já produzidos que acabam se introjetando nessa tessitura. Como afirma Barthes, "o Texto é esse espaço social que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do texto só pode coincidir com uma prática da escritura." (BARTHES, 2004, p. 75).

Aqui podemos fazer uma relação com os modos como nossos romances expressam esse tipo de relação apontada por Barthes. Essa prática da escritura, aludida por Barthes, é justamente o modo como operam cada um dos romances. Por jamais se aferrarem na figura de um autor autoritário, o que aparece em sua narrativa é a própria circulação da linguagem entendida como texto. Pensemos nas figuras de autoria de *House of Leaves*: Navidson, Zampanò, Truant. O que poderia ser compreendido como uma espécie de origem da linguagem, onde todos os outros discursos seriam secundários, é precisamente o ponto de sua indecidibilidade: o filme de Navidson que não existe enquanto filme. Todo o trabalho monográfico de Zampanò não é mais que uma elaboração de linguagem que cria esse "autor" a posteriori. Zampanò joga com as possibilidades da linguagem cinematográfica a partir da escrita fazendo com que seja crível a existência desse filme. Sua realização ou não enquanto audiovisual importa pouco aqui: o que importa é o fato de que a prática da escritura, ou a

constante reelaboração de linguagem, faz com que um autor surja. Não é o autor que precede o texto, muito pelo contrário: é a linguagem que o produz. Interessante também destacar que essa linguagem que produz o autor é uma linguagem de comentário, uma espécie de linguagem "segunda". O curioso é que essa "linguagem segunda" não deixa de produzir os mesmos efeitos que uma pretensa linguagem primeira, original. Se não há diferença entre ambas, chegamos a um ponto importante: sempre estamos produzindo linguagens segundas, o processo de linguagem é sempre uma reescrita e comentário desse contínuo. Da mesma forma acontece na relação entre Truant e Zampanò. Quando Truant se intromete de maneira invasiva no texto de Zampanò, vemos que essa edição produz os mesmos efeitos que o próprio Zampanò produzia em Navidson. O "autor" do relato monográfico só aparece a posteriori, como criação de Truant. Como afirma Barthes, não há nenhum sujeito de enunciação em posição de mestre ou juiz: todos são efeitos de linguagem, da prática da escritura.

Mas em *House of Leaves* ainda encontramos diversas "vozes" de autor. Ainda temos os escritores elaborando seus textos, ainda que em total processo de convulsão e dissolução. Interessante é colocar em paralelo o modo como *Los Muertos* trata dessa questão, pois em nenhum momento encontramos essa figura autoral. Remetemos aos capítulos onde a série é descrita, onde discutimos que o uso da linguagem é elaborado no chamado "modo câmera". Poderíamos compreender que há ali uma figura de autor, mas quando são apresentados os capítulos que correspondem à reportagem e o ensaio acadêmico, notamos que estamos diante de uma colagem ou reorganização midiática onde não há uma voz proeminente, mas sim diante da própria circulação das mídias no ambiente.

Vemos assim que tanto em *House of Leaves* quanto em *Los Muertos*, o modo de elaboração textual, ou o que garante o seu funcionamento de acordo com o conceito de Barthes, é justamente a partir da utilização da medialidade do livro como um espaço de arranjo. No caso de *House of Leaves* as diferentes camadas de mediação vão se constituindo na medida em que a narrativa progride, onde a autoridade do texto original vai sendo minada a cada nova nota de rodapé, a cada nova intromissão de Truant. Em *Los Muertos*, o mesmo acontece quando notamos que não estamos diante de um texto linear progressivo, mas sim de uma colagem de interfaces, recolhidas do contínuo ambiental e nos apresentada como se estivéssemos no processo de circulação da linguagem do mundo onde a série foi exibida.

O que vemos nos romances é uma demonstração do postulado barthesiano de que um texto é sempre um composto de diversos textos diferentes. Em vez de decifrar o que tal texto

“quer dizer”, encontrar seu sentido transcendental, deve-se desvendar o modo como o texto se organiza a partir de sua relação com outros textos. Nos romances que estamos analisando observamos esse tipo de relação, num constante trabalho de auto-referência sobre as formas com que a linguagem produz sentido, sempre na relação com os modos em que é formatado pelas diferentes mídias. Para Barthes, não existe um sentido original; apenas jogo com linguagens existentes. O texto é, por conseguinte, fundamentalmente intertextual.

O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as ‘fontes’, as ‘influências’ de uma obra é satisfazer ao mito da filiação: as citações de que é feito um texto são anônimas, irreconhecíveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas. (BARTHES, 2004, p.77)

É a partir das relações que ele mantém com seu entorno - em nosso caso, o ambiente - que se processam as significações. Mas Barthes alerta para a impossibilidade de se chegar a uma origem, como se o ambiente pudesse ser um ponto de chegada. Pelo contrário; estamos vendo a construção de um processo de significação que ao mesmo tempo em que obedece a certas lógicas do modo como as mídias produzem sentido, essa produção é sempre própria da linguagem. O texto está sempre em processo de significação, e as lógicas que compõem esse processo é o dado que nos é relevante. O texto, para Barthes, é produção em duas vias - produz e é produzido, num jogo de relação constante.

Tomando a metáfora que Barthes estabelece entre texto e tecido, Luis Abreu (2015) realiza uma síntese importante sobre a concepção barthesiana da linguagem: "ao penetrar um pano para descobrir o que constitui-o, nada descobrimos: atravessamos a malha e chegamos ao vazio. O caso é de esgarçar a tessitura para perceber os detalhes da trama, compreender o trabalho dos fios, aprender como se dá a constituição deste pano para que se possa passar a uma nova costura." (ABREU, 2015, p. 19)

Compreender o trabalho dos fios, na metáfora barthesiana, implica em articular os modos como a linguagem funciona para produzir sentido, e não descobrir o que há por trás dela. Como viemos afirmando, o funcionamento da linguagem relaciona-se diretamente ao modo como se expressam os meios de comunicação. Por isso, assumir a concepção de Barthes em compreender o texto como um "campo metodológico" nos possibilita apreender, como Machado afirma, a linguagem em seus códigos históricos, mediada pela lógica ambiental.

Dessa forma, a seguinte citação de Barthes nos é de relevância cabal: "o Texto cumpre, se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o

espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo)" (BARTHES, 1977 p. 75). Pelo texto ser composto não por uma relação de representação com o mundo, mas sim por uma constante reelaboração de linguagens provenientes de diversos focos de cultura, não temos uma relação imediata com uma dimensão das relações sociais. Todo o texto é, necessariamente, auto-referente. Entretanto, essas relações sociais, nas perspectiva aqui assumida, são sempre mediadas pelas relações de linguagem citadas por Barthes. O modo como as linguagens circulam e produzem sentido é historicamente demarcado, sendo sua lógica sempre configurada pela dinâmica entre formas expressivas e tecnológicas. É preciso sistematizar essas formas de circulação de linguagem no interior de um texto, compreender como diferentes discursos elaborados em seus respectivos sistemas de signo relacionam-se entre si no espaço delimitado do livro. Delinear essa circulação própria do funcionamento da linguagem é um dos caminhos para se compreender como está configurado o ambiente no qual esses textos foram elaborados.

Como estamos falando de literatura, o conceito de texto de Barthes pode ser facilmente confundido com texto em sua acepção mais tradicional - como escrita propriamente. Fazê-lo implicaria em advogar a respeito de uma superioridade da escrita em relação a outras formas, engano esse que pretendemos não cometer. A escrita aqui só possui um caráter operatório justamente por se configurar como uma tecnologia que sofre os efeitos das tecnologias mais recentes que dão forma ao ambiente. O conceito de texto, para Barthes, é muito mais um tipo de compreensão do funcionamento da linguagem do que uma meditação estrita sobre a escrita.

Nessa perspectiva, fazemos coro a Eloy Fernandez Porta quando identifica na perspectiva barthesiana um caminho para se pensar a paisagem midiática. Para o autor espanhol, como afirma em seu livro *Afterpop* (2007), a paisagem midiática é textual - não no sentido linguístico apenas, mas sim do ponto de vista metodológico, como um campo intertextual.

As aproximações literárias da paisagem midiática consideram não apenas a presença literal da linguagem, oral ou escrita, na infosfera, como também, indo mais longe, os pressupostos que a constituem, entendidos como pressupostos especificamente discursivos. Falar em termos de textualidade midiática implica superar a concepção puramente literária da escritura para admitir as outras modalidades de expressão que configuram o estilo da época (PORTA, 2007, p. 63)<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup>Las aproximaciones literarias al paisaje mediatico consideran no sólo la presencia literal del lenguaje, oral o escrito, en la

Superar uma concepção puramente literata da escrita ao assumir outras modalidades de expressão é um dos propósitos do presente trabalho. O que Porta compreende com bastante clareza nessa passagem, e ao afirmar que a paisagem midiática é textual, é algo que a análise dos romances que estamos analisando demonstra. Não há uma diferenciação tão marcada no modo como a linguagem funciona do ponto de vista do texto para Barthes do modo como os meios de comunicação estabelecem seus discursos. Os pressupostos a que Porta se refere são os mesmos de Barthes: que a paisagem midiática é auto-referente e recursiva, que seus discursos são pautados por uma inter-relação de linguagem, que não há uma "realidade" pura por detrás de suas elaborações expressivas. A tradução que encontramos nos livros dessa textualidade midiática é também um reflexo dessa configuração específica.

A ideia de uma textualidade midiática é ao mesmo tempo interessante e perigosa, pois pode-se incorrer na compreensão das formas do ambiente como essencialmente linguísticas. Na verdade, o que está sendo proposto é que se deixe de lado uma ideia de separabilidade entre formas culturais distintas, como a literatura e a televisão, e se pense em como descrever relações em que ambas as formas funcionem em conjunção. Assim como os textos literários aludidos por Barthes estavam imersos em um contínuo de linguagem, onde cada palavra era uma "citação sem aspas", o mesmo ocorre na composição ambiental. A linguagem é um contínuo que está constantemente sendo formatada por diversas formas específicas, sendo apropriada e reelaborada a cada novo discurso. É uma ideia de dialogismo e bi-direcionalidade: nos apropriamos das formas de linguagem do mundo e, ao fazê-lo, acabamos transformando-o. Assim como a paisagem midiática, por um lado, enforma os romances com que estamos trabalhando, também esses romances o fazem na medida que reelaboram esse contínuo. São sempre metalinguagens criando seus objetos: a prática da escritura.

Essa maneira de compreender o ambiente como passível de apropriação e reelaboração, expressa-se naquilo que Porta compreende como característica do próprio fazer literário contemporâneo, ao que chama de uma atitude de *sampleamento*. É interessante o uso do conceito de *sampleamento*, como uma forma de distanciar-se dessa compreensão estritamente linguística do trabalho com a linguagem. Para Barthes, um escritor não seria mais que um compulsivo citador do contínuo da linguagem. Para não cair nessa dicotomia, Porta usa uma figura própria da uso de técnicas de apropriação entre as mídias:

---

infosfera, sino, más allá, los presupuestos que la constituyen, entendidos como presupuestos específicamente discursivos. Hablar en términos de textualidad mediática implica superar la concepción puramente literata de la escritura para asumir las otras modalidades de expresión que configuran el estilo de la época

O que entendemos por samplear? As definições em uso costumam se referir a “pegar materiais alheios” e “utilizar coisas que não são próprias”. Estas acepções reduzem o caráter criativo e autônomo do sampleador, transformando-o em uma caixa de ressonância de vozes ou tendências alheias. Mas se o sampleador menciona outras vozes, não é porque esteja se apropriando, mas porque vive em seu momento, sai de casa, é sensível aos signos e formas da paisagem midiática – e tem o cuidado de indicar a origem de suas ideias. (...) Se não fosse legítimo utilizar e recombinar os elementos do mediascape, então só nos restaria a paisagem anterior, aquela Natureza que, como disse Samuel Beckett, “nos abandonou”. (PORTA, 2008, p. 161-162)<sup>105</sup>

Após essa citação de Porta fica mais claro que a medialidade do livro na concepção aqui assumida é o resultado desse processo de sampleamento de diferentes formas midiáticas - seu uso e recombinação. Adicionaríamos mais um procedimento, que é justamente a tradução desses signos e elementos provenientes da paisagem midiática em signos linguísticos, em escrita. É uma costura de materiais alheios e sua estrutura compõe um processo de produção de sentido que não se refere a uma dada representação da realidade, ou à Natureza com n maiúsculo, mas sim a própria construção de referentes a partir do funcionamento da linguagem.

Se havíamos visto anteriormente que a página nesses romances atua como um palimpsesto de diferentes camadas de mediação tecnológica traduzidas, do ponto de vista do livro vemos um procedimento semelhante, cuja expressão não é somente gráfica ou visual mas de composição estrutural do romance enquanto livro. Materiais alheios são agregados em um mesmo espaço - o livro - e produzem sentido a partir de sua relação aí delimitada. Como afirma Mora, encontramos "colados" diretamente no corpo do texto: “jornais, revistas, televisão: a narrativa dá ao leitor a informação literária textovisual nos mesmos suportes em que este recebe o resto da informação diária.” (MORA, 2012, p. 22). Por isso a ideia de sampleamento nos interessa como procedimento formal do ponto de vista da medialidade dos livros: encontramos ali uma colagem de formas de expressão e conteúdo que se encontram dispersas pelo ambiente midiático que, pela relação, encontram sentido. Não há, como para Barthes, uma elaboração de uma dada interioridade que daria conta de "filtrar" tais formas midiáticas e elaborá-las em um texto linear. É preciso apropriar-se diretamente do contínuo,

---

<sup>105</sup>Qué entendemos por samplear? Las definiciones al uso suelen referirse a 'tomar materiales ajenos' y 'usar de cosas que no son propias'. Estas acepciones reducen el carácter creativo y autónomo del sampleador, convirtiéndolo en una caja de resonancia de voces o tendencias ajenas. Pero si el sampleador menciona otras voces, no es porque se apropie sino porque vive en su momento, sale de casa, es sensible a los signos y formas del paisaje mediático - y se cuida de señalar la procedencia de sus ideas. (...) Si no fuera legítimo usar y recombinar los elementos del mediascape, entonces sólo nos quedaría el paisaje anterior, aquella Naturaleza que, a decir de Samuel Beckett, 'nos ha abandonado'.

elaborar uma espécie de mimese dessa textualidade midiática tal como ela se apresenta cotidianamente. Ao fazê-lo, encontramos no espaço do livro um contra-ambiente que circunda essa circulação e nos dá a possibilidade de compreendê-la de forma crítica, desnaturalizada.

Encontramos em Eduardo Navas (2012) uma perspectiva que une de forma bastante clara as proposições que elaboramos acima, entre o conceito de texto para Barthes e a ideia do livro como resultado de um processo de escrita como *sampleamento*. Para Navas, “O *sampleamento* permite que a morte do autor e a função-autor entrem em vigor assim que ingressamos no capitalismo tardio, porque 'escrever' não é mais visto como algo verdadeiramente original, mas como um ato complexo de *ressampleamento* – como a reinterpretação de materiais previamente produzidos” (NAVAS, 2012, p. 136)<sup>106</sup>. Toda a escrita opera dessa forma de acordo com os pressupostos barthesianos. O que encontramos aqui, de forma específica, é o uso de materiais que não são circunscritos por uma cultura literária - textos escritos, em seu sentido estrito - mas formas de expressão elaboradas por outras mídias, em outros suportes. Como afirma Navas, essa posição de apropriação de materiais alheios, próprios do ambiente midiático, revela uma atividade meta:

O conceito de *sampleamento*, desenvolvido em um contexto social que demandava um novo termo que encapsulasse o ato de retirar não do mundo, mas de um arquivo de representações do mundo. Nesse sentido, o *sampleamento* só pode ser concebido culturalmente como uma atividade meta. (NAVAS, 2012, p. 12)<sup>107</sup>

Ou seja, o livro acaba sendo resultado de um processo de *sampleamento* de formas midiáticas e esse processo é uma atividade metalinguística, pois opera por seleção, organização e tradução dos materiais selecionados. Podemos assim compreender que o livro, em nossa perspectiva, é um espaço privilegiado de ocorrência disso que estamos tratando por *metamídia*.

Vilém Flusser sumariza de forma bastante clara essa atitude, vista do ponto de vista do autor:

A produção de informações novas se vê, a partir dessa posição no absurdo, enquanto síntese de informações precedentes. O 'artista' deixa de ser visto enquanto criador e passa a ser visto como jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo 'diálogo': troca de pedaços disponíveis de

---

<sup>106</sup>Sampling allows for the death of the author and the author-function to take effect once we enter late capitalism, because 'writing' is no longer seen as something truly original, but as a complex act of resampling - as the reinterpretation of material previously produced

<sup>107</sup>The concept of sampling, developed in a social context that demanded for a term that encapsulated the act of taking not from the world but an archive of representations of the world. In this sense, sampling can only be conceived culturally as a meta-activity.

informação. No entanto: o 'artista' brinca com propósitos de produzir informação nova. Ele delibera. Ele participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto. (...) O método a que recorre nesse jogo não é o de uma 'inspiração' qualquer (divina ou anti-divina), mas sim o do diálogo com os outros e consigo mesmo: um diálogo que lhe permita elaborar informação nova junto com informações recebidas ou com informações já armazenadas. Devemos imaginar esse jogo produtivo de informações dentro de uma rede dialógica, tornada atualmente tecnicamente viável graças a telemática e seus gadgets. (2008, p.93)

Relevante nessa citação é o fato de retomar as ideias que viemos elaborando, mas também o fato de relegar a esse tipo de articulação uma posição de diálogo entre a informação produzida, o livro em sua forma finalizada, com as informações que povoam o ambiente midiático. Para Flusser, o autor é muito mais um organizador dessa "rede dialógica" do que um criador per-se, jogando com as possibilidades do sistema inaugurado pelas mídias. Assim, Flusser conclui, que o autor - ou melhor, o escrevente em nosso caso - é mais do que qualquer coisa um permutador: "Ele não se reconhece mais como 'autor' mas como permutador. Também a língua que ele manipula não lhe parece mais material bruto que se acumula em seu interior, mas ele a vê como um sistema complexo que lhe chega para ser permutado por ele."(2010, p. 120)

Nas análises realizadas sobre *House of Leaves* na seção anterior, já aludimos a um tipo de atitude semelhante a essa do samplear, quando encontramos a forma transcrita de diferentes formas midiáticas inseridas diretamente no corpo do livro, como as entrevistas realizadas por Karen Green ou a transcrição de fita de *Tom's Story*. Ali, aludimos a essas transcrições por seu caráter tipográfico, mas o processo é semelhante do ponto de vista do livro como um todo. *House of Leaves* é composto, enquanto espaço delimitado de informação, por apropriações de formas midiáticas distintas, registros elaborados por diferentes mediações técnicas, que compõem a estrutura do romance como um todo. Hayles resume bem esse processo no que ela chama de a trama da mediação:

A trama da mediação, se assim posso chamá-la, parte da narração do filme como um artefato no qual a edição transforma o significado para a narração de diferentes visões críticas sobre o filme, para a narração de Zampanò quando ele frequentemente discorda das reinterpretções dessas interpretações, e finalmente para o comentário de Johnny sobre a narração de Zampanò. Esse já complexo pastiche encapsula em seu interior uma temporalidade relacionada, mas distinta, constituída pelos diferentes processos de inscrição. Esse segmento inicia começa com artigos e livros que Zampanò reúne e reinscreve em seu comentário, prossegue com a

escrita de Johnny quando este organiza as anotações de Zampanò em forma de manuscrito e supostamente termina com as emendas do Editor e intervenções da editora quando estes convertem o manuscrito em um livro impresso. (HAYLES, 2002, p. 115)<sup>108</sup>

Esse pastiche complexo do processo de constituição do livro só pode aparecer se compreendemos a narrativa como um todo, constituída por diversas instâncias de mediação, temporalidades e, especialmente, distintos registros realizados tecnicamente. Do filme de Navidson à escrita de Zampanò, somos apresentados a diversos materiais e sua manipulação, todos eles inclusos no corpo do livro. Interessante notar também em *House of Leaves* é o fato de que o relato que estamos lendo, nessa forma de livro, já é um segundo grau do processo de publicação do manuscrito de Zampanò. Lembremos que Truant, antes de submeter sua reescrita aos editores para publicação em livro, disponibilizou esse material na internet. Podemos compreender, então, que todo o relato de *House of Leaves* é uma apropriação de uma forma midiática, elaborada inicialmente em outro registro que encontra no livro um processo de edição e publicação que possibilita que diferentes sentidos sejam produzidos.

Em *Absolution* vemos um processo semelhante. Em primeiro lugar, temos o relato elaborado em forma de reportagem ou entrevista, cuja publicação inicial era prevista em um periódico de cinema. Já há aí uma apropriação formal num primeiro nível de uma forma midiática do ambiente, onde não estamos diante de um texto literário mas de uma forma jornalística. A entrevista também reforça um caráter que coloca em jogo a figura do autor, pois o que testemunhamos na maior parte da narrativa do livro é a voz de um outro, de um segundo que não quem escreveu o relato. É a fala de Laing que conduz a narrativa, ainda que editada pelo Narrador. Vemos um processo de apropriação, inicialmente, que é justamente das informações brutas à respeito dos filmes queimados que apenas Laing possui. Em vez de se apropriar dessa informação de forma sistemática, o Narrador prefere apresentá-las da maneira como as acessou, através das descrições de Laing transcritas diretamente no corpo do texto.

Entretanto, não é apenas da fala que Laing discute os filmes. Como referimos anteriormente, sua memória é suplementada por diversos registros que elaborou ao longo dos anos, já prevendo um momento em que precisaria recorrer a essa informação de maneira a

---

<sup>108</sup>The mediation plot, if I may call it that, proceeds from the narration of the film as an artifact in which editing transforms meaning, to the narration of different critical views about the film, to Zampanò's narration as he often disagrees with and reinterprets these interpretations, and finally to Johnny's commentary on Zampanò's narration. Onto this already complex pastiche is layered a related but distinct temporality constituted by the different processes of inscription. This sequence begins with articles and books that Zampanò collects and reinscribes in his commentary, proceeds to Johnny writing as he orders Zampanò's notes into a manuscript and supposedly ends with the Editor's emendations and publisher's interventions as they convert the manuscript to a print book.

arquivá-la.

Em cinco filmes, somos apresentados diretamente à fala de Laing, o modo como ele lembra e vai recordando das narrativas e experimentos técnicos elaborados pelos diretores: *Destroyer*, *Black Star*, *Blood Order*, *AXXXON N.* e *Aistwal Beach*. Já em *Hutton*, de Maya Deren, também somos apresentados à narrativa do filme a partir da fala de Laing; entretanto, logo após terminar o seu relato sobre o filme ele assume que precisou recorrer a anotações para poder elaborar esse relato. Já em *Murderous*, Laing apresenta o fotograma (como discutimos na análise da medialidade da palavra) e logo após começa a apresentar uma série de interpretações para esse fotograma. Em determinado momento, ele levanta-se e busca uma caixa cheia de páginas datilografadas, onde estão as análises que preparou para esse fotograma. Laing então passa a ler essas passagens, todas elas transcritas na reportagem escrita pelo Narrador.

Todas essas estratégias possuem uma especificidade de relato, onde as descrições de Laing vão ficando cada vez mais precisas à medida em que recorre a um registro escrito previamente. Entretanto, todas obedecem a um mesmo princípio de relação: Laing falando (ou lendo) e o Narrador transcrevendo. O que torna *Absolution* relevante do ponto de vista da medialidade do livro é justamente o que acontece na sequência, com a descrição dos três filmes restantes.

Na descrição de *Blinding Forward*, de Agnès Varda, Laing entrega para o narrador uma pasta amarelada com a análise do filme:

Tudo o que me resta são notas, fragmentos de um filme que já era fragmentado em si, contado em relampejos. (...) A cada vez que assisti, acrescentei e refinei minhas anotações (em parênteses, em itálicos) rabiscando diálogos, punhados de informação, fragmentos de diálogo e narrações entre aspas." Eis o que ele me entregou, as anotações de suas sessões de *Blinding Forward*, que eu aqui reproduzo. (ROMBES, p. 87)<sup>109</sup>

Não há interferência do Narrador pelas próximas 14 páginas, que é a extensão das anotações de Laing. Temos uma inclusão direta das palavras do próprio, do modo como foram originalmente elaboradas. Em decorrência dessa estratégia, o filme de Varda é descrito com mais minúcia que as que até então haviam sido relatadas. Temos os diálogos do filme transcritos, análises e descrições da qualidade da imagem pontualmente inseridas e o

---

<sup>109</sup> All I have left are notes, fragments of a film that was itself fragmented, told in lightning jolts. (...) With each viewing I added and refined my notes (in parentheses, in italics) jotting down dialog, bits of information, fragments of dialog and voiceover in quotation marks." Here is what he handed me, his typed viewing notes notes on *Blinding Forward*, which I'm reproducing here.

desencadeamento da narrativa de forma bastante clara e minuciosa. A ideia da metamídia aqui assume um caráter proeminente, pois temos diversas camadas de mediação tecnológica comentando umas as outras: temos o filme de Agnès Varda, que foi assistido (e posteriormente queimado) por Laing, descrito em um arquivo de papel que é subsequentemente inserido diretamente na reportagem do Narrador. A linguagem se articula a partir da apropriação dos materiais alheios e suas subsequentes traduções: filme em palavra, palavra em relato escrito e organizado por Laing, relato em colagem na reportagem do Narrador. Nesse caso, as mediações se confundem e é mais relevante do que tentar interpretar o filme é justamente elaborar uma forma que dê conta de evidenciar os próprios processo de interpretação. Temos a mediação interpretativa de Laing, mas o Narrador realiza outro tipo de estratégia: a colagem.

No próximo filme presente em *Absolution*, até mesmo a figura de mediação de Laing (supostamente) desaparece. Laing entrega para o Narrador uma pasta amarelada que contém um tratamento de filme assinado por Michelangelo Antonioni. É um filme que teria sido escrito logo após a realização de *Zabriskie Point*, nos anos 60, mas que jamais foi efetivamente filmado por Antonioni. O romance não deixa como Laing obteve esse tratamento, mas o curioso é que no caso desse filme nunca houve uma realização concreta para ser queimada. Tudo que há para ser arquivado desse filme é justamente sua forma em palavras, assim como nós recebemos todos os outros descritos por Laing. Assim, não há efetivamente necessidade de edição por nenhuma das partes, nem Laing nem o Narrador: somos apresentados ao texto completo do tratamento, inserido diretamente no corpo do texto.

O último filme discutido em *Absolution* é *Gutman*, um filme que Laing recebeu em VHS pelo correio sem nenhuma especificação de autoria. O filme é realizado à moda de Chris Marker, com imagens estáticas se alternando por sobre uma narração. O curioso aqui é que Laing, quando assistiu o filme - apenas uma vez - usou um gravador de áudio para registrar a narração em off enquanto ia descrevendo as imagens. Essa fita de áudio é o que ele entrega para o Narrador, que a transcreve e inclui a transcrição no livro. Então encontramos as descrições de Laing sobre a imagem e logo após uma transcrição do áudio da narração do filme *Gutman*. O modo como Rombes organiza essa dinâmica é colocando aquilo que seria a narração do filme em itálico e as descrições de Laing em fonte normal.

O que encontramos, do ponto de vista do livro, nessa sistematização das formas pelas quais Laing elabora suas descrições é um verdadeiro procedimento de sampleamento de

formas midiáticas traduzidas pela escrita. Temos a fala de Laing, mas também sua leitura, anotações, um tratamento filmico, um fotograma e a transcrição de uma fita cassete gravada. O que interessa aqui é que o livro serve como forma de reunir e organizar esses materiais, constituindo uma espécie de espaço unificado para os diferentes tipos de materiais que constituem o arquivo dos filmes queimados de Laing. O relevante aqui é que todos esses materiais estão constituídos sempre por uma articulação entre-mídias, onde cada forma de registro está sempre sendo criada pelas especificidades de outra. O arquivo de Laing é composto de traduções que criam, por diversas formas, o objeto que ocuparia o espaço de arquivado. Se o livro expressa um processo, que é o processo de arquivar, podemos identificar contra-ambientalmente um regime que rege tal arquivo; justamente, a condição do ambiente como metamidiático.

Essa constante alusão de *Absolution* à diretores de cinema e seus respectivos estilos, cria também uma espécie de rede intertextual demarcada. Laing delimita, dentro da história do cinema, uma série de referências que, cocadas lado a lado, criam uma constelação que posiciona, pela relação, de que tipo de filme estamos falando. Os filmes criados em *Absolution* são criados muito em decorrência desse tipo de procedimento de sampleamento intertextual, pois temos o subsídio - o próprio contínuo da linguagem - para sedimentar a criação dos referentes filmicos.

Esse tipo de procedimento, do sampleamento intertextual, também é encontrado em *Los Muertos*, o romance. Primeiro, *Los Muertos* é uma série cujo procedimento central de produção de sentido é uma relação intertextual: refere-se a personagens de uma infinidade de fontes, sejam elas televisivas, cinematográficas, literárias, etc. Essa série é comentada a partir de um artigo de revista transposto inteiro (como se fosse um recorte), que não apenas mapeia todas as relações intertextuais presentes na obra, como também sugere mais uma série de relações possíveis de serem estabelecidas. Além disso, a reportagem também mapeia as manifestações que a série produziu na sociedade, suas infindáveis traduções e reelaborações em diversos produtos, amadores ou profissionais. Dessa forma, o artigo serve de termo intermediário colocando em relação o texto da série com seu reflexo e apropriação no ambiente midiático.

A forma que Carrión propõe com seu romance estabelece, ela própria, uma relação metalinguística muito específica com as formas que inventa. Pois, ao passo que inventa toda uma rede midiática interna ao mundo onde a série foi transmitida, a verdadeira forma

estrutural dessas relações só se torna visível ou identificável a partir de uma articulação complexa entre esses diferentes planos da narrativa dentro da espacialidade do livro. .

Uma primeira rede é a das próprias referências intertextuais movimentadas pela série. No livro são citados, nominalmente, um grande número de obras, autores, séries de televisão, filmes, quadrinhos, etc. Toda uma produção é explicitamente colocada como índice possível de se estabelecer uma rede. Citamos as que estão explicitamente apontadas no texto: *Iliada*, Antigo Testamento, *Divina Comédia*, livros de Sherlock Holmes, *Matrix*, *Guerra nas Estrelas*, *2666* de Roberto Bolaño, *As Benevolentes* de Jonathan Littell, a série televisiva *À Sete Palmas*, *A Lista de Schindler*, *Duro de Matar*, *Macbeth* (inclusive sua versão adaptada por Kurosawa chamada *Trono de Sangue*), *Blade Runner* e o livro que lhe deu origem *Sonham Andróides com Ovelhas Elétricas?*, a série de televisão *Lost*, quadrinhos do *Capitão América*, *Batman* e *Super Homem*, *Che Guevara* (enquanto personagem ficcionalizado), *Hamlet*, *La Maga de Rayuela* de Julio Cortázar, o mangá *Akira*, *Moby Dick* e o capitão Ahab, *Don Quixote*, a *graphic novel* *Marvels*, Jorge Luis Borges, Samuel Bellow, Clarice Lispector, Ernest Hemingway, García-Lorca, *Misery* de Stephen King, o conto *Os Mortos* de James Joyce, Agatha Christie, as séries de televisão *Prison Break*, *Dexter*, *House*, *Arquivo X*, *Os Sopranos*, *Twin Peaks*, a obra de Primo Levi, o quadrinho *Maus* de Art Spiegelman, *Shoah* de Claude Lanzmann, W.G. Sebald, o filme e a *graphic novel* *Valsa com Bashir*, *Indiana Jones*, a série de documentários *Holocausto*, *Ararat* de Atom Agoyan, as séries de televisão *Ally McBeal* e finalmente *The Wire*.

A sistematização dessa lista de referências explícitas citadas ao longo do texto serve não apenas para caracterizar a tendência fortemente intertextual e metamidiática do romance, mas também para explicitar uma atitude de *sampleamento* de diversas referências de distintas fontes, que assumem um caráter unificado no espaço do romance. Ou seja, essa miscelânea heterogênea de obras artísticas funciona em conjunção apenas pela criação do sistema proposto no romance.

Um outro tipo de relação em rede que queremos destacar aqui, e que cabe uma análise mais detida, é a rede de diferentes tecnologias e expressões midiáticas criadas em função da recepção da série. Carrión, ao incluir diretamente no romance textos críticos e reflexivos (teóricos, propriamente), realiza uma explicitação da própria constituição do texto. Ao não relegar essa reflexão teórica a respeito dos modos de operação do ambiente e incluí-la como parte estrutural do romance, Carrión deixa evidente sua preocupação a respeito da posição

que seu romance tem.

Logo na abertura da reportagem de Marta H. De Santis, somos informados de que não apenas existe um *blog* oficial dos telespectadores de *Los Muertos* criado pela Fox, como também existe uma associação presidida por Anthony Gideon Smith auto-declarada como “Memorial por los Muertos de la Ficción”. Já há um indicativo aqui da articulação existente entre a exibição da série, um *blog* a comentando e, ainda mais, uma associação criada a partir da série. Marta recebe por e-mail dos altos executivos da Fox (Marta trabalhou na agência de direitos da Fox quando a série estava sendo transmitida) um *post* publicado nesse *blog* por Smith advogando a necessidade de uma revisão ética por parte dos escritores de ficção quando matam seus personagens. A inclusão do e-mail é direta no corpo do texto. Já entrevemos uma articulação midiática complexa logo na primeira página da reportagem: temos a indústria, que tem a necessidade de abrir um canal de comunicação com os fãs da série, e que é surpreendida por uma articulação não prevista com a criação de uma associação que reivindica os direitos dos mortos da ficção. A surpresa da indústria se reflete num complexo estudo em relação ao que foi feito a partir de *Los Muertos*. A série havia provocado

A multiplicação de blogs, fóruns e sites onde se abrigavam materiais publicitários, analisavam-se fotogramas, discutiam-se fontes literárias, tentava-se deduzir (...) quem eram os protagonistas, a que obras literárias e cinematográficas pertenciam, faziam-se rankings e votações, davam-se pistas e chaves para acessar o vasto material de toda sorte. (CARRIÓN, 2010, p. 74-75)<sup>110</sup>

Além disso, a série também provocou uma profusão de material autoral: cenas no *Youtube* destrinchadas, mapas, ensaios fotográficos estilizados, vídeos *spoof*, filmes originais derivados da série, obras literárias do tipo *fanfiction*, uma enciclopédia colaborativa (Thedeadpedia.org), poemas, diários inventados de personagens da série, fanzines, *blogs* radicados no mundo ficcional da série, quadrinhos e até mesmo um video-game independente onde se podia encarnar um Nuevo. Essa articulação já propõe discussões interessantes do ponto de vista formal, pois se pode prever um movimento de ampliação de uma obra ficcional tendendo ao infinito. A agregação de diversas fontes de comentário mais a produção colaborativa ou, ao menos, distribuída colaborativamente, faz um texto multiplicar-se e diferenciar-se de si num movimento semiósico altamente complexo. Tal movimento não é apenas referido por Carrión, mas se nota que é um processo de produção de sentido

---

<sup>110</sup>la multiplicación de blogs, foros y páginas web donde se albergaba material publicitario, se analizaban fotogramas, se discutían fuentes literarias, se trataba de deducir (...) quiénes eran los protagonistas, a qué obras literarias y cinematográficas pertenecían, se hacían ránquings y votaciones, se daban pistas y claves para acceder al ingente material de toda índole.

semelhante ao experimentado na estrutura do romance: a cada nova parte, a cada comentário, o texto expande-se. Criam-se diversos níveis de sentido entre o texto que corresponde à primeira temporada da série e a reportagem da *New Yorker*. Da mesma forma, o texto correspondente à segunda temporada já possui uma carga de sentido agregada diacronicamente devido às informações trazidas pela reportagem e assim por diante. O romance de Carrión explicita que a dobra metalinguística não se dá em um espaço dissociado da produção ficcional, mas sim é condição quase indispensável para o seu funcionamento semiótico.

Junto a essa ‘fortuna metalinguística’ agregada à série *Los Muertos*, cria-se também aquela que talvez seja sua manifestação mais importante: a rede social *Mypain.com*.

O conceito inicial era muito simples. Como a própria série, em que não encontramos elementos dramáticos realmente originais, mas uma combinação de ingredientes próprios da narrativa universal, *Mypain* surgiu como a reconfiguração das iniciativas internautas de maior sucesso do século até agora: Messenger, Second Life, Youtube, MySpace ou Facebook. A primeira coisa que o usuário faz é criar um perfil pessoal, incluindo fotografias, que forma sua carta de apresentação e seu veículo de socialização na rede mundial; além dos dados pessoais, o usuário precisa preencher um longo formulário no qual é perguntado sobre toda sua relação pessoal com personagens de ficção já desaparecidos. Assim tem início o pertencimento a uma série de redes, cujo núcleo é o sujeito em questão (CARRIÓN, 2010, p. 78)<sup>111</sup>

Inicialmente, a rede serve como forma de agregar sujeitos que partilham de um interesse comum a respeito de um determinado personagem da ficção falecido. Como bem aponta Marta H. De Santis, não se sabem os motivos, mas o fato é que, em dois meses de existência, a rede social alcançou mais de cinquenta milhões de usuários, com comunidades sobre os mais diversos personagens, desde falecidos da série *Lost* até fãs da personagem *La Maga*, do romance *Rayuela* de Julio Cortázar. A agregação de pessoas em comunidades cujo centro é um produto ficcional mimetiza de forma interessante o próprio mecanismo da série, onde os Nuevos estão perdidos em um mundo estranho e precisam se juntar aos outros desgarrados de seu mundo originário. Assim como na série, a busca pela identidade é atravessada por uma busca de comunidade a partir da paisagem na qual estamos imersos. O modo como Carrión

<sup>111</sup>El concepto inicial era muy sencillo. Como la propia sería, donde no encontramos elementos dramáticos realmente originales, sino una combinatoria de ingredientes propios de la narrativa universal, *Mypain* surgió como la reconfiguración de las iniciativas internauticas de mayor éxito en lo que va de siglo: Messenger, Second Life, Youtube, MySpace o Facebook. Lo primero que hace el usuario es crearse una ficha personal, con fotografías incluidas, que constituye su carta de presentación y su vehículo de socialización en la red internacional; además de los datos personales, el usuario tiene que rellenar un largo formulario en el cual se le pregunta sobre todo por su relación personal con personajes de ficción ya desaparecidos. Se inicia así la pertenencia a una serie de redes, cuyo núcleo es el sujeto en cuestión.

compreende a composição de uma dada individualidade é através de um procedimento de linguagem: torno-me quem sou através daquele com o qual me identifico.

O *boom* de Mypain ocasiona, numa segunda fase da rede, a criação de um espaço de realidade virtual, nos moldes de *Second Life*, que possibilita ao usuário encarnar através de um avatar o seu personagem morto favorito. Isso, como citamos anteriormente, produz um frenesi de compra de avatares, que chegam a custar 10 mil dólares. Mas o que chama atenção aqui nessa passagem do estabelecimento de comunidades para a apropriação de um personagem como o próprio “eu” pressupõe uma articulação ainda mais complexa, pois a relação entre as diferentes mídias e tecnologias, a partir de sua penetração de forma profunda nas mais diversas instituições sociais e individuais, acaba por apontar para “a progressiva existência de outro tipo de indivíduo ou sujeito possível” (CARRIÓN, 2010, p. 77).<sup>112</sup>

A questão que Carrión explora nesse momento é que essa rede complexa entre série de tv, seu infindável capital intelectual agregado, e a possibilidade real de tornar essas relações práticas sociais significativas, produz um fenômeno de linguagens sem precedentes. Em suas palavras, ou nas de Marta H. De Santis, “Foi imposta a moda da releitura e da revisão” (CARRIÓN, 2010, p. 81)<sup>113</sup>. Não apenas se desenvolveu um senso apurado de ‘cuidado’ com os mortos da ficção, como também se abre a possibilidade de encarnar um. Por isso, a rede social Mypain acaba por transformar toda a história da ficção mundial. “É preciso ver todos os filmes, ou todos os capítulos, ou é preciso ler todas as histórias em quadrinhos ou todos os romances em que aparece ou poderia ter aparecido o personagem que você ressuscitou e cujo avatar, de alguma maneira, é você, ou outro você, porque ele depende absolutamente de você.” (CARRIÓN, 2010, p.81)<sup>114</sup>

Mais uma vez vemos o espelhamento entre uma situação criada como narrativa e sua relação com a estrutura do romance. Carrión deixa clara a tese de Porta (2007) que a paisagem midiática é textual e cada operação de linguagem a transforma radicalmente. Elevado ao limite, sendo a mesma operação efetuada por cinquenta milhões de pessoas, a ficção mundial (e o próprio contínuo ambiental) deixa de ser monumento e passa a ser matéria-prima para

---

<sup>112</sup>“la progresiva existencia de otro tipo de individuo o de sujeto posible”

<sup>113</sup>Se ha impuesto la moda de la relectura y de la revisión

<sup>114</sup>Hay que ver todas las películas, o todos los capítulos, o hay que leer todos los cómics o todas las novelas en que aparece o podría haber aparecido el personaje que has resucitado y cuyo avatar, de algún modo, eres tú, o tu otro yo, porque él depende absolutamente de ti.

experimentações das mais variadas ordens, deixando assim a 'fortuna' ficcional altamente abalada. Esse abalo proposto por Carrión não é mais que uma experimentação reflexiva elevada a um limite, mas deixa evidente a própria forma pela qual operam as tecnologias em seu caráter metamidiático: o ambiente não é de forma alguma um dado imutável. Determinados arranjos ou usos específicos de uma linguagem, tecnologia, práticas discursivas específicas, processos de subjetivação e etc. não apenas compõem o ambiente, mas também são sua própria expressão. Posto nas palavras de Carrión, "A comunicação, associada em primeira instância à figura desaparecida, mas logo infiltrada nas camadas mais íntimas da pessoa, transformaram o site no mais importante de nosso momento histórico." (CARRIÓN, 2010, p.78)<sup>115</sup>

A dinâmica estrutural proposta por Carrión poderia ser sistematizada da seguinte maneira: uma experimentação de linguagem - série de TV *Los Muertos* - é traduzida por um arranjo tecnológico - *Mypain.com*, práticas interpretativas independentes - até tornar-se uma prática discursiva com seus próprios valores e arranjos - o luto ficcional, a ressurreição de personagens mortos na ficção - e acaba por produzir um tipo de processo de subjetivação. O processo é contínuo, pois cada nó tem a forma livre da metalinguagem, que, por sua vez, pode vir a tornar-se linguagem objeto e assim continuamente. A descrição desse processo, que ocorre em diversos níveis no interior da narrativa - sejam conteudísticos, formais, estruturais - é a própria máquina de escritura posta em efeito pelo romance de Carrión. Assim descrita, depois de toda a exposição aqui colocada, essa forma parece óbvia e evidente; entretanto, as formas pelas quais esse texto é capaz de produzir esse tipo de sentido só funciona nessa plenitude tendo em vista o ambiente no qual estamos inseridos, que já povoa nossa compreensão do mundo e produz essa experiência de leitura plena articulada por Carrión. Essa é a definição de Kittler para uma rede discursiva: um sistema de regras ou regularidades que torna possível a emergência de um determinado discurso. O traço diferencial que Carrión evidencia em seu romance é justamente seu modo de funcionamento essencialmente metamidiático:

Em poucos momentos da história da cultura foram vividas experiências de leitura e de debate tão intensas como nesses meses de furor do Mypain. A troca de dados e de informação permite a circulação de um capital intelectual importantíssimo, em paralelo ao incessante movimento emocional, porque cada passo dado pelo avatar

---

<sup>115</sup>La comunicación, asociada en primera instancia a la figura desaparecida, pero pronto infiltrada en las capas más íntimas de la persona, han convertido la página web en la más importante de nuestro momento histórico

corresponde a um estímulo do usuário, o qual criou este vínculo íntimo porque existe uma identificação, uma necessidade, uma lembrança, uma pulsão. (CARRIÓN, 2010, p.81)<sup>116</sup>

Podemos destacar uma forma pela qual essa lógica se expressa, pois ocorre na articulação entre as especificidades midiáticas entre a televisão e a internet. Especialmente voltada ao fato da conjunção possível entre uma obra serializada, com duas temporadas, e o potencial de comentário e discussão dos dispositivos da *internet*. Ao mesmo tempo em que cada episódio vai ao ar, há tempo para uma espécie de revisão ou metalinguagem em tempo real. Essa conjunção pode gerar um tipo de desenvolvimento de linguagem explosivo, tal como Carrión explora, baseado especialmente em experiências como a série *Lost* e mais recentemente *True Detective*.

O que *Los Muertos*, a série, tem de diferente é justamente ter sido pensada desde o sua elaboração em um formato de 8 episódios e duas temporadas, como “uma única obra de arte dividida em duas seções necessariamente separadas temporalmente, em duas sequências ou trechos em duas séries (CARRIÓN, 2010, p.84)<sup>117</sup>. Essa característica medial da série televisiva traduz-se através da possibilidade de comentários em tempo real da *internet*, e produz, em um primeiro estágio, pelo menos especulações a respeito do que ocorre no próximo episódio ou o que ocorreu no anterior. Também os próprios autores da série propiciam esse tipo de atitude ao escreverem uma série que tem por temas uma gama de questões que precisam ser descobertas: relações intertextuais, tramas obscuras entre personagens, pistas para a descoberta de sistemas escondidos, conspirações. Ou seja, essa tendência a uma necessidade de comentário proposta pelo próprio texto da série encontra, nas formas metamidiáticas da *internet*, o seu comentador em tempo real. Como aponta Marta H. De Santis, “el sentido que ellos pretendían depositar en él, ele debate que con él querían provocar” – a explosão de produção discursiva, a criação de um processo comunicativo significativo - só poderia emergir a partir dessa interação previamente calculada entre a medialidade televisiva e a *internet*. Soma-se a isso o acordo prévio entre os criadores da série com a *FOX* em que não seriam abertas exceções quanto à duração ou o roteiro da série. Ao

---

<sup>116</sup>En pocos momentos de la historia de cultura se han vivido experiencias de lectura y de debate tan intensos como en estos meses de furor de Mypain. El intercambio de datos, de información permite la circulación de un capital intelectual importantísimo, en paralelo al incessante movimiento emocional, porque cada paso que da el avatar responde a un estímulo del usuario, y este ha creado ese vínculo íntimo porque existe una identificación, una necesidad, un recuerdo, una pulsión.

<sup>117</sup>una única obra de arte dividida en dos secciones necessariamente separadas temporalmente, en dos secuencias o tramos en dos series

contrário de séries que se alimentam justamente dessa profusão de comentários da internet, apropriando esses discursos paralelos em seu texto, *Los Muertos* abdica dessa relação, funcionando apenas como gatilho. Talvez por isso, pela impossibilidade de influenciar diretamente na construção da série, que essas redes comunicativas puderam se desenvolver em sua autonomia.

O que está sendo colocado em evidência aqui é como a metalinguagem crítica tem a possibilidade de inferir diretamente sobre a linguagem-objeto, ressignificando-a. Como poderia acontecer em versões mais tradicionais de séries televisivas, que incluíam na própria série tendências encontradas pelo gosto do público, em *Los Muertos* encontramos um tipo de articulação que valoriza a possibilidade da metalinguagem de criar o objeto.

É a descrição de um processo semiótico, não um quebra-cabeças para encontrar a verdade da série *Los Muertos* a partir do romance. Se é que há algo no romance que não pode ser desconsiderado é justamente seu processo de constituição através de uma metalinguagem por sobre uma linguagem-objeto que existe apenas como virtualidade.

Tendo isso em vista, podemos identificar de forma muito clara que a tradução empreendida por Carrión só funciona em conjunção com o estado do ambiente. Por não existir concretamente enquanto imagem o modo como a imagem é construída é sempre em função de como está estabelecida uma ideia geral sobre a linguagem televisiva. Ou seja, é uma tradução que opera não no plano material entre dois produtos, mas sim em níveis metacomunicativos: entendemos que “isso é tv” e podemos restituir, a partir da metalinguagem, o que seria essa televisão literária.

Sem dúvida alguma, ficando no plano do mundo onde a série foi transmitida, compreender as diversas manifestações de apropriação da linguagem da série como traduções entre sistemas distintos que produzem produtos diferenciados já seria um ponto de observação metamidiático interessante. Na verdade, de um ponto de vista semiótico, a série só realiza seu potencial comunicativo a partir de suas mais diversas traduções nas diferentes esferas da cultura. Mais especificamente, pelo modo como a estrutura do livro é composta, alternando entre as temporadas da série e a colagem dos comentários críticos. Em realidade, a expressão mais relevante da série tal como inventada no plano do romance é o modo como se ela traduziu (ou diferenciou-se de si) em uma complexa rede de metalinguagem e práticas discursivas de comentário que acabaram por produzir mudanças profundas no ambiente midiático.

Os textos comentários contribuem para a complexificação do processo de produção de sentido, adicionando camadas a essa imagem que jamais existiram. O comentário, no plano do romance, abandona os julgamentos valorativos que possuem no plano da narrativa diegética e torna-se dispositivo criativo para a produção da imagem em sua virtualidade e da narrativa. Narrativa essa que, na realidade, não é nem o que acontece na série, nem a história das articulações produzidas pela série. O modo como se constrói esse percurso é através de um arranjo complexo entre distintas práticas discursivas, mídias, medialidades, linguagens e relações formais que, ao funcionarem metassemioticamente uma em função das outras, num processo contínuo de traduções, acabam por criar um sistema ou uma máquina de escritura cujo funcionamento, ou a sua narrativa, se dá através de procedimentos metamidiáticos. O que importa em *Los Muertos*, mais do que qualquer tipo de interpretação, é esse tipo de visão sobre o modo como a linguagem circula contemporaneamente, num processo entre mídias e entre códigos, cujo contínuo apenas se expande. Por isso, em *Los Muertos*, encontramos a seguinte citação:

Os dilemas tem a ver com a ação, não com a interpretação. Em *Los Muertos* não encontramos nenhum hermeneuta ou intérprete privilegiado que seja capaz de encontrar um sentido para o real, nem um 'indivíduo representativo', alguém que faça com que se permita 'teorizar o gênero em sua complexidade'. O único personagem dotado para a gestão de dados é precisamente o Toupeira, ou seja, aquele que todos sabem que manipula, tergiversa, desvia: um anti-hermeneuta. (2009, p. 150)<sup>118</sup>

O personagem que efetivamente trabalha com a produção de informação, em *Los Muertos*, não é aquela que a interpreta, mas sim o que age sobre ela. A linguagem, no romance, é sempre passível de apropriação de montagem, jamais tendo como horizonte a descoberta de seu sentido, mas sim da criação de novas informações. Assim como viemos discutindo sobre a posição do livro no ambiente midiático contemporâneo, o Toupeira em *Los Muertos* é um anti-hermeneuta, um amostrador dos elementos de linguagem que se encontram dispersos que os faz funcionar em um espaço delimitado. É um permutador, no sentido de Vilém Flusser, que organiza sua produção de sentido sempre em relação aos modos como as mídias estão configuradas, elaborando assim sua crítica metamidiática.

---

<sup>118</sup> Los dilemas tienen que ver con la acción, no con la interpretación. (...) En *Los Muertos* tampoco hallamos ningún hermeneuta o intérprete privilegiado que sea capaz de encontrar un sentido a lo real ni un 'individuo representativo', un tipo que permita teorizar 'el género en toda su complejidad'. El único personaje dotado realmente para la gestión de datos es precisamente el Topo, es decir, aquel que a sabiendas manipula, tergiversa, desvía: un anti-hermeneuta.

## 6. REDES DISCURSIVAS

Quando Kittler define o seu conceito de rede discursiva, afirma que elas são caracterizadas pelos modos como uma determinada cultura produz, armazena e transmite informação através das práticas discursivas, instituições e tecnologias disponíveis em um determinado período de tempo.

As análises até aqui empreendidas tiveram como objetivo compreender de que forma as tecnologias de comunicação contemporâneas produziram efeitos que transformaram as medialidades próprias da escrita. Ao mapear essas transformações sobre três características mediais da literatura - a palavra, a página e o livro - pudemos entrever tendências sobre os modos como a linguagem opera quando pensada em relação às mídias contemporâneas em cada um dos romances. Esses efeitos nos deram indicativos dos modos como as mídias operam em conjunção com a linguagem, deixando claros alguns aspectos do ambiente.

Pensamos que há, nas práticas discursivas específicas articuladas pelos romances que analisamos, um tipo de articulação sistêmica sobre o processo comunicativo contemporâneo, cuja descrição é o último passo metodológico da presente dissertação. Cabe destacar, entretanto, que tal articulação tem relação direta com o modo como tais romances experimentam com as lógicas midiáticas do ambiente comunicacional em que estão inseridos.

Não desejamos que a sistematização dessa rede discursiva tenha qualquer pretensão de totalidade ou universalidade. A proposta de erigir um diagrama que articule questões sobre o processo comunicativo refere-se ao fato de que identificamos, nesses romances, uma reflexão que questiona determinadas formas de produzir, armazenar e transmitir informação. Cada um dos romances possui uma preocupação com uma dessas dimensões, que reunimos sobre três eixos: o registrar, o arquivar e o circular.

### 6.1. REGISTRAR

O primeiro eixo conclusivo que queremos apresentar é o do registro, ou do processo de registrar. *House of Leaves* talvez seja o romance que mais se posiciona nesse eixo, pois realiza um questionamento bastante frontal sobre os limites e potencialidades das mais variadas tecnologias de comunicação justamente em sua capacidade para produzir informação.

Kittler, quando discute a invenção da máquina de escrever e o efeito disruptivo que produziu sobre a rede discursiva de 1800, afirma que: "A extrapolação mais radical de uma

rede discursiva baseada na escrita é escrever a escrita"<sup>119</sup> (1990, p. 212). Quando havia apenas a escrita como tecnologia capaz de produzir, armazenar e transmitir informação, seus modos de operação eram invisíveis, naturalizados. Quando a função da escrita é "expulsa" de uma suposta interioridade, sua operacionalidade se torna visível, tangível. A máquina de escrever aparece como um meio capaz de explicitar os processos pelos quais a tecnologia da escrita se estrutura, não como uma tradução da consciência em linguagem, mas sim como um jogo combinatório, cujo sentido emerge a partir das relações materiais entre os signos linguísticos. Quando podemos "escrever a escrita", a sua invisibilidade entra em convulsão e podemos observar com clareza que o registro escrito nada tem a ver com consciência, mas sim com a matéria e o jogo. Kittler descreve assim esse processo:

No jogo entre signos e intervalos, a escrita não é mais a transição contínua da natureza para cultura através da escrita a mão. Torna-se a seleção de um suprimento espacializado e determinado. (...) A única tarefa na transposição do teclado ao texto é a manipulação das permutações e combinações. (...) Na datilografia, a espacialidade determina não apenas as relações entre signos mas também sua relação com o espaço vazio. (1990, ps.194-195)<sup>120</sup>

Podemos notar que a materialidade da tecnologia de registro entra em relação direta com os modos como pensamos o processo de registrar. O que antes da invenção da máquina de escrever era uma relação corporal, contínua, agora torna-se um processo de combinatoria entre elementos espacialmente dispostos em uma superfície. Kittler argumenta que a escrita, que agora pode se escrever, transforma de maneira irreversível o estatuto do processo de registrar na rede discursiva 1900. De certa forma, o que Kittler está chamando atenção aqui é que, mais do que registrar uma dada "realidade", estamos jogando com as possibilidades da própria tecnologia. Estamos manipulando essas possibilidades presentes em determinada mídia e produzindo informação, não capturando (de forma mais ou menos fiel) um mundo real. Por isso o refrão kittleriano que as mídias determinam a nossa situação (1999, p. 3). Para Kittler, o nosso reconhecimento do mundo é apenas um efeito das possibilidades de produção de informação de uma dada tecnologia.

Mas não foi apenas a invenção da máquina de escrever que colocou em xeque o chamado "monopólio da escrita", mas também a invenção de outras tecnologias capazes de

---

<sup>119</sup>The most radical extrapolation from a discourse network of writing is to write writing

<sup>120</sup>In the play between signs and intervals, writing was no longer the handwritten, continuous transition from nature to culture. It became selection from a countable, spatialized supply. (...) The only task in the transposition from keyboard to text remained the manipulations of permutation and combination. (...) In typewriting, spatiality determines not only the relations among signs but also their relation to the empty ground.

produzir informação, como o filme e o gramofone. Quando havia o monopólio da escrita, "a escrita armazenava a escrita - não mais nem menos" (1999, p.7)<sup>121</sup>. Agora temos não apenas mais condições de compreender os modos pelos quais a escrita opera, mas ela também entra em competição com outras formas de produzir informação e criar registros que superam suas potencialidades materiais. Por isso Kittler diz que a escrita acaba realizando um processo duplo, do ponto de vista do registro: registra seus próprios modos de registro, mas também intenta dar conta de outras formas de registro inauguradas pelas novas mídias.

Um texto, assim, seria um registro das potencialidades materiais da escrita, mas também dos efeitos produzidos pelas outras mídias em sua operacionalidade. *House of Leaves* explicita esse processo de maneira bastante clara, pois sua forma final é um processo de registro da reconstrução (texto de Johnny Truant) de um registro (monografia de Zampanò) que, por sua vez, descreve um outro registro (filme de Navidson) realizado por uma tecnologia que não a escrita, cujo objetivo é registrar um objeto (a casa assombrada) fisicamente impossível de existir. Vemos que *House of Leaves* é construído pela criação de diversas camadas de mediação, elaboradas por várias tecnologias, onde não há um objeto final a ser apreendido: é justamente a interposição entre esses diferentes registros que criam o objeto. Ou seja, não há sequer a possibilidade da existência de uma "realidade exterior", apenas um processo de fabricação dessa realidade a partir da interpenetração das formas de registro, como bem afirma Hansen: "O esforço em documentar ou ao menos fazer sentido a partir desse objeto fisicamente impossível gera uma série de mediações que literalmente ocupam o vácuo de referencialidade no núcleo do romance" (2004, p.599)<sup>122</sup>

Essa citação de Hansen é interessante, pois discordamos de seu final. Não acreditamos que haja um "vácuo de referencialidade" em *House of Leaves*; pelo contrário, em nossa visão o que *House of Leaves* realiza é um procedimento de desnaturalização do modo como os referentes são "construídos" do ponto de vista do registro. A perspectiva de Hansen se expressa também quando afirma que as novas mídias, especialmente a digital, promove um declínio da "função ortográfica do registro" (2004, p.602). Para Hansen, essa função ortográfica seria a possibilidade de um registro fiel de um dado concreto do mundo. Para ele, a operacionalidade própria do registro digital produz um abalo nessa função ortográfica,

---

<sup>121</sup>"writing stored writing - no more and no less"

<sup>122</sup>"The effort to document or otherwise make sense of this physical impossible object generates a series of mediations which quite literally stand in for the void of referentiality at the novel's core."

tornando-a uma impossibilidade. Para ele, *House of Leaves* seria um atestado desse declínio, pois "o romance funciona no lado mais longínquo do registro ortográfico, não capturando um mundo, mas por servir de gatilho para a projeção de um mundo"(HANSEN, 2004, p. 603)<sup>123</sup>.

Apesar de discordarmos de Hansen de que essa projeção de um mundo a partir do registro é uma particularidade do ambiente digital, concordamos que é assim que *House of Leaves*, de fato, opera. Entretanto, mais do que expressar uma condição geral do declínio da função ortográfica, acreditamos que mais relevante é tentar compreender como *House of Leaves* projeta esse mundo no interior de um ambiente moldado também pelo digital.

O que podemos observar é que, primeiramente, não há um fora a ser registrado em *House of Leaves*. Aquela que seria o "referente final" do romance, a casa assombrada de Navidson, só vem a tomar forma a partir das camadas de mediação efetuadas pelas mais variadas tecnologias de registro. O fato é que esses diferentes registros só produzem sentido na relação uns com os outros: as entrevistas suplementam as imagens, a disposição das palavras na página mimetiza os caminhos percorridos e o ritmo da narrativa, a reconstrução textual cria um filme a posteriori. Cada tecnologia tem uma particularidade de registro e cada registro cria um objeto diferente. O que notamos em *House of Leaves* é que nenhum deles funciona em isolamento: a produção de sentido do romance desnaturaliza uma tendência de as mídias funcionarem, contemporaneamente, apenas a partir de sua interpenetração e coexistência. A construção do objeto em *House of Leaves* obedece a esse princípio: o registro só toma forma levando em conta não as particularidades de uma tecnologia, mas a sua inevitável relação em diversas camadas metamidiáticas.

Poderíamos estabelecer uma relação entre esse procedimento de diversos "filtros tecnológicos" que compõem um registro com o modo de operação das tecnologias digitais. Bilsky faz uma importante colocação ao comparar a forma geral de *House of Leaves* com a experiência do digital:

As tecnologias digitais parecem assumir poderes míticos aos olhos da maioria dos usuários, não apenas porque seus componentes essenciais - microeletrônicas e *hard drives* - operam além da dimensão da visão humana, mas também porque os usuários são removidos da informação que esses aparatos armazenam. No meio eletrônico várias camadas de tecnologia sofisticada se interpõem entre o leitor e o texto codificado. Antes que qualquer usuário de um computador possa ver qualquer informação na tela, eles precisam esperar que o próprio aparato leia o código, resgate a informação e

---

<sup>123</sup>the novel works, on the far side of orthographic recording, not by capturing a world, but by triggering the projection of a world

traduza em linguagem humana. (BILSKY, 2014, p.148) <sup>124</sup>

Bilsky alerta para duas questões importantes nessa citação: a primeira, de que no computador a informação é sempre filtrada por diversas camadas - físicas, tecnológicas, simbólicas - até assumir sua forma passível de transmissão, ou a leitura pelo usuário. Ou seja, mesmo a mais simples informação já carrega em si uma infinidade de mediações e processos complexos, que operam sem a nossa intervenção. A segunda questão é justamente a invisibilidade desses processos para nossa percepção. A informação ou o registro nos aparece em sua "forma final", como se não houvesse essas diversas camadas de construção do objeto informacional. Bilsky afirma que *House of Leaves* inscreve-se como uma explicitação desses processos, ao desnaturalizá-los usando essas diferentes camadas como o parte integrante da produção de sentido do romance. O que diferenciaria *House of Leaves* de outras narrativas semelhantes é justamente a sua tradução de códigos não-verbais, específicos dos modos como as mídias produzem seus registros, na materialidade da escrita.

Dessa forma, vemos que *House of Leaves*, posicionado como contra-ambiente, explicita através de metalinguagem os processos de registro midiático pensados como produção de informação. Como afirma Hansen,

produz uma disputa medial em que a capacidade da imprensa de imitar as técnicas de registro ortográfico atesta não simplesmente a sua flexibilidade mas - e bem mais significativamente - à sua aptidão especial em 'documentar' o impacto indocumentável do digital. A tematização da mediação serve primeiramente para sedimentar o privilégio paradoxal detido pela escrita na ecologia midiática contemporânea. A reconfiguração do romance é resultado direto da disputa da escrita com as outras mídias. E se o romance parece ser o vencedor dessa disputa é precisamente porque ele submete-se a uma profunda transformação de função" liberado de sua vocação como meio para estabilizar, reviver e transmitir o passado - isto é, sua promessa referencial - o romance em sua forma pós-ortográfica opera como uma máquina para produzir 'afetos de realidade' no leitor. (HANSEN, 2004, p. 611-612) <sup>125</sup>

---

<sup>124</sup>Digital technologies come to assume mythical powers in the eyes of most users not only because their essential components - microelectronics and hard drives - operate beyond the realm of human vision, but also because users are removed from the information these devices store. In the electronic medium several layers of sophisticated technology must intervene between the reader and the coded text. Before computer users can see any information on the screen, they must first wait for the device itself to read the code, retrieve the information, and render into human language.

<sup>125</sup>it triggers a medial agon in which print's capacity to mimic technical orthographic recording attests not simply to its flexibility but - far more significantly - to its special aptitude for "documenting" the undocumentable impact of the digital.(...) The thematization of mediation serves first and foremost to foreground the paradoxical privilege enjoyed by print in today's new media ecology. The reconfiguration of the novel is the direct payoff of the text's agon with other media. And if the novel appears to be the victor of this agon, it is precisely because it undergoes a fundamental transformation in its function: liberated from its vocation as a means to stabilize, resurrect, and transmit the past - that is, to cash in a referential promise - the novel in its post-orthographic form operates as a kind of machine for producing what we might call "reality affects" in the reader.

O fato de que *House of Leaves* possui a potencialidade de "documentar o indocumentável impacto do digital", assim afirmando uma superioridade da escrita em relação às outras formas mediais, só se justifica pela lógica contra-ambiental. A escrita só tem essa potencialidade por ser tecnologicamente diferente das tecnologias que compõem o ambiente, podendo assim descrevê-lo. A reconfiguração de suas formas é resultado direto de sua disputa com as outras mídias, num processo de fricção crítico-criativa. O fato de *House of Leaves* não se basear em um tipo de registro ortográfico, mas na possibilidade "projetar um mundo", não é pertinente em si, mas sim na relação com o modo como as mídias organizam sua produção de informação através do registro. Cada registro projeta um mundo, e nenhum deles produz sentido separadamente. O modo como se produz informação na rede discursiva movimentada por *House of Leaves* é a da co-existência de registros, cada um projetando um mundo, cuja constituição é o resultado dessas diversas camadas de mediação. O efeito geral observado em *House of Leaves* do ponto de vista do registro é justamente essa possibilidade de diferentes realidades coexistindo, onde não há a superioridade de nenhuma delas. A metalinguagem constitutiva é justamente a proliferação de realidades sem que haja uma realidade no fundo que se coloca como superior. Há apenas registros de linguagem e os efeitos que produzem sobre nós, fabricando assim nossa realidade.

## 6.2. ARQUIVAR

A problematização realizada por *House of Leaves* em relação à produção de informação na rede discursiva articulada pelos três romances que estamos analisando assume um caráter específico a que chamamos de dimensão do Registrar. Entretanto, precisamos expandir a descrição desse sistema, para que dê conta dos dois outros eixos discutidos por Kittler como componentes de uma rede discursiva. No eixo do armazenamento de informação, posicionamos o romance *The Absolution of Roberto Acestes Laing*, cuja discussão centra-se em uma forma específica do armazenamento de informação a que chamaremos do arquivo.

A relação que *Absolution* mantém com as formas do arquivo, como já discutimos anteriormente, é o dispositivo central de produção de sentido do romance. Não apenas seus personagens são arquivistas, como também toda a narrativa do livro se desenvolve numa discussão sobre as formas do arquivar, refletindo sobre o que deve ser arquivado e o que fazer com o material que foi arquivado. A relação que o arquivo mantém com o primeiro eixo dessa rede discursiva, o registro, é bastante claro, pois, numa concepção tradicional de arquivo, o

que é arquivado é justamente uma série de registros que, por alguma razão, devem ser preservados. Temos uma continuidade entre esses dois eixos, pois aquela informação que é produzida a partir do registro é armazenada no arquivo.

Laing tensiona essa concepção do que é e para que serve um arquivo ao queimar os próprios materiais que constituiriam uma parte importante da história do cinema. Do ponto de vista diegético do livro, temos na figura de Laing um arquivo desmaterializado, sem as peças que o constituiriam como tal. Temos apenas registros de segundo grau, metalinguísticos, que nos obrigam a reconstruir os filmes queimados a partir de outra linguagem. Parece que *Absolution* nos pergunta, em relação aos modos de armazenamento de informação, o que, de fato, o arquivo arquiva?

A concepção de Foucault sobre o estatuto do arquivo parece nos dar pistas quanto à posição em que ocupa na narrativa de *Absolution*. O autor francês afirma que "O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares." (2011, p. 156). Podemos depreender que mais que os materiais que o constituem, o arquivo resguarda um tipo de lógica, um sistema. Não apenas do ponto de vista da seleção do que é arquivado - quais são as disputas de poder que estão em jogo para que algo seja merecedor do arquivamento - mas também um código que regulariza os modos com que funcionam os discursos. É preciso que o arquivo ateste, de acordo com aquilo que já foi arquivado, a validade de um novo discurso. Mais do que os materiais concretos dos registros, o que arquivamos é a lógica de funcionamento, o código que subjaz a sua elaboração. Por isso que no sistema discursivo elaborado por Foucault o conceito de arquivo assume uma posição central, pois é o código histórico que articula um determinado regime de arquivo que regula a produção discursiva. Como afirma,

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz de enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição: é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. (FOUCAULT, 2013, p. 156)

No caso de Laing, o arquivo foucaultiano aparece desnaturalizado a partir de seus relatos verbais. Mais do que possuir os materiais filmicos, Laing resguardou a forma geral dos filmes, que é restituída na relação com o Narrador. Mas só temos a possibilidade de restituir

tais filmes a partir da linguagem verbal se há um código que nos faz reconhecer determinadas constantes ou regularidades como particularidades do código fílmico. Quando Laing alude a técnicas cinematográficas, ou ao estilo de um determinado diretor, supõe-se que há um código por trás que ateste tais traduções como também materiais de arquivo. Pelo fato de ser elaborado como metalinguagem, a partir do comentário, o código que foi arquivado pelo cinema se torna desnaturalizado. A partir do relato de Laing podemos notar como vemos os filmes, o que achamos relevante de ser armazenado, e quais filmes merecem a preservação.

Se no eixo do registro, chegamos à conclusão de que só podemos registrar aquilo que uma mídia pode registrar e os efeitos de uma determinada mídia em outra, o mesmo acontece no arquivo. O que Laing atesta ao fazer a transposição da linguagem fílmica para a verbal é demonstrar o sistema geral dos efeitos que as mídias audiovisuais produziram em nossa percepção e sociedade. Pelo fato de Laing ter queimado os filmes - deixaram de ter sua materialidade original e agora se tornam apenas código e informação - o que resta dos filmes é seu funcionamento do ponto de vista sistêmico, articulações específicas daquilo que pôde ser traduzido para a linguagem verbal.

O arquivo, dessa forma, também aparece como uma condição de leitura. Pois o modo como assistimos um filme, ou aquilo que reconhecemos como sendo um filme, é regulado por um conjunto de regras sistematizadas. Jamais abordamos um filme com a percepção "virgem", ou como se pudéssemos ter um acesso a ele diretamente. Entre nós e o filme há diversas camadas, toda uma configuração ambiental, que regula o modo como o abordamos. Sempre lemos de acordo com o código estabelecido historicamente pelo arquivo. E é isso que faz Laing de forma desnaturalizada. Laing compreende os mecanismos internos do arquivo cinematográfico e joga com suas possibilidades. Mas não o faz criando filmes, mas elaborando discursos verbais. Laing elabora uma metalinguagem dos processos de arquivo, mas em vez de apenas descrevê-lo, o faz funcionar dentro de sua própria lógica. Entretanto, o faz em outra linguagem, o que pela lógica contra-ambiental aponta para a constituição do sistema de regras do mesmo.

A lógica de estarmos sempre jogando com as possibilidades do arquivo também aponta para as conclusões que discutimos acerca do procedimento criativo encontrado nos livros, como o sampleamento e a intertextualidade. Estamos sempre lendo em relação a um código pré-estabelecido, mas também jogando a partir de combinatória com seus elementos em nome da criação. O escritor de *Absolution* se apropria de elementos que fazem parte de uma

"memória" cultural, como técnicas, traços estilísticos, nomes próprios, etc. para criar um arquivo inventado. É um procedimento de escrita que movimenta o arquivo, e o faz aparecer em seu sistema.

Nunca escapamos da lógica estabelecida pelo arquivo ao elaborar um discurso, mas a cada novo discurso esse arquivo se transforma justamente pelo fato de que a criação é uma elaboração combinatória de suas formas. O arquivo ao mesmo tempo em que é um dispositivo regulador dos discursos é também, logicamente, o ponto de partida para a criação. Por isso encontramos em *Absolution* um tipo de plasticidade do arquivo, em que o mesmo é passível de reelaboração. Wolfgang Ernst, um teórico preocupado com o estatuto contemporâneo do arquivo, afirma que essa plasticidade do arquivo como passível de manipulação constante é fruto de uma ressignificação própria das formas digitais em que se arquivam contemporaneamente. Como afirma,

O arquivamento com mídias analógicas (por exemplo, textos fotografados em microfilme) possui vantagens distintivas por sobre a digitalização em termos de qualidade e durabilidade. A força da arquivália digital não reside em sua (altamente vulnerável) migrabilidade para o futuro, mas em sua potente acessibilidade online no presente. Longevidade é enraizada na materialidade dos elementos arquivados – o discurso em sua circulação imaterial como informação. O poder dos arquivos reside primeiramente em assegurar a materialidade de seus documentos (uma herança judicial ou cultural), ou é uma questão de armazenamento de informação para torná-la acessível para o uso no presente? (2012, p. 87)<sup>126</sup>

Há aqui um claro tensionamento realizado por *Absolution*, onde vemos quase uma passagem entre o regime de arquivamento do analógico para o digital. Laing só foi capaz de queimar (e assim obliterar) os filmes pelo fato de que eles existiam apenas materializados em celulóide, em uma cópia. A mesma materialidade que, de acordo com Ernst, daria vazão para uma permanência maior dos objetos arquivados é responsável pela sua possível destruição. Entretanto, o fato de que os filmes foram queimados em seu material não significa que deixaram de existir, apenas sofreram uma transformação em sua forma, tornaram-se informação. O processo de tradução de Laing, ao queimar a materialidade e restituir os filmes em outra linguagem, é análogo ao regime de arquivamento do digital. Como provoca Ernst,

---

<sup>126</sup> Archiving with analog storage media (for instance, photographed texts on microfilm) has distinct advantages over digitization in terms of quality and shelf life. The strength of digitized archivalia lies not in their (highly vulnerable) migrability into the technological future but in their substantially potentized present online accessibility. Longevity is rooted in the materiality of archivalia—discourse in their immaterial circulation as information. Does the power of archives lie primarily in their securing the materiality of their documents (a juridical or cultural heritage), or is it chiefly a matter of their storing information to make it available for present use?

onde está o verdadeiro poder do arquivo? Na segurança da materialidade dos documentos como forma de herança cultural, ou no fato de que, transformados em informação, podem ser utilizados plasticamente no presente?

Rombes, ao escrever *Absolution*, parece ainda intuir que o regime do arquivo já se transformou e a pergunta de Ernst já foi respondida. O arquivo, mais do que arquivar os materiais, arquivava a informação e os códigos pelos quais ela é processada, os efeitos que as tecnologias produzem em nossa percepção e sociedade. O arquivo digital se torna o ponto de partida da produção sócio-cultural, pois é ali que residem as leis para que o discurso possa ser estabelecido, como afirmava Foucault. Rombes, ao inventar os filmes de seu contra-arquivo do cinema, joga com esse código arquivado em outra linguagem, o que possibilita a sua manipulação. O registro só se torna inteligível após a sua inserção no arquivo. Entretanto, não apenas como resguardo, mas como possibilidade de manipulação e recriação. Como afirma Ernst, a posição estática do arquivo se transformou, e agora seu desenvolvimento é baseado numa atuação dinâmica:

Ainda que o arquivo tradicional fosse um tipo de memória estática, a noção do arquivo na comunicação via Internet tende a mover o arquivo em direção a uma economia da circulação: transformações e atualizações constantes. O assim-chamado ciberespaço não se trata primeiramente da memória como registro cultural, mas sim de uma forma performativa de memória como comunicação. Repositórios não são mais um destino final, mas tornam-se espaços frequentemente acessados. A estética da ordem fixa está sendo reposicionada pela da reconfiguração permanente. De forma análoga, as técnicas culturais de armazenamento resgatável estão em estado de latência permanente. (2012, p.99)<sup>127</sup>

*Absolution* talvez realize seu movimento especificamente ao tratar isso que Ernst está chamando da memória como uma forma performativa de comunicação. Ao compreender que o arquivo da história do cinema está em permanente estado de latência, passível de reelaboração e manipulação, Rombes realiza um gesto de atualização desse arquivo de forma a torná-lo comunicável. Mas qual é a forma que esse gesto performativo de comunicação assume? Diríamos que tanto pela natureza do arquivo na condição ambiental contemporânea, quanto pela especificidade narrativa do romance, *Absolution* trata do arquivo como uma

---

<sup>127</sup> Although the traditional archive used to be a rather static memory, the notion of the archive in Internet communication tends to move the archive toward an economy of circulation: permanent transformations and updating. The so-called cyberspace is not primarily about memory as cultural record but rather about a performative form of memory as communication. Repositories are no longer final destinations but turn into frequently accessed sites. The aesthetics of fixed order is being replaced by permanent reconfigurability. Digital economy nowadays operates with terms such as re-frame or re-load. In an analogous way, the cultural techniques of re-activable storage are in a permanent state of latency.

comunicação metamidiática, cujas formas de elaboração e configuração se dão sempre no trânsito entre as mídias, fazendo com que funcionem em conjunção. Por isso encontramos toda uma constelação de tecnologias e práticas comunicativas coexistindo no romance. Essa interação deixa claro não apenas as formas como o arquivo se constitui contemporaneamente, onde diferentes registros midiáticos atuam em sua formação, como também a sua utilização no presente, como manipulação e criação, obedecendo a esse regime metamidiático.

Pensar o arquivo em termos dinâmicos e não estáticos implica em dar conta de um terceiro eixo - o da circulação -, já aludido por Ernst em sua citação anterior. Pois se o arquivo é baseado em uma forma performativa de comunicação, o modo como essa comunicação se expressa é justamente a partir do que chama de uma economia da circulação – economia essa elaborada em detalhe pelo romance *Los Muertos*.

### **6.3.CIRCULAR**

Em recente trabalho, a teórica Jodi Dean (2005) afirma que estamos contemporaneamente no que chama de um "capitalismo comunicativo" (p.54). A autora afirma que assim como a mercadoria perdeu seu valor de uso em detrimento do valor de troca no sistema capitalista, hoje vivenciamos um tipo de declínio do valor de uso da "mensagem comunicativa". Para ela, o capitalismo agora fetichiza até mesmo o processo comunicativo, onde a "mensagem" perde seu valor de uso e afirma-se apenas em seu valor de troca, sua circulação.

Uma das formulações mais básicas da ideia de comunicação é em termos de mensagem e resposta da mensagem. Sob o capitalismo comunicativo, isso muda. Mensagens são contribuições para a circulação de conteúdo - não ações para promover respostas. Em outras palavras, o valor de troca das mensagens se sobrepõem ao seu valor de uso. Então, a mensagem não é mais uma mensagem de um emissor para um receptor. Dissociada de contextos de ação e aplicação - como na web, na imprensa ou meios de comunicação massivos - a mensagem é apenas parte de um fluxo de circulação de dados. O seu conteúdo particular é irrelevante. Quem o recebe é irrelevante. Que precisa ser respondido é irrelevante. A única coisa relevante é a circulação, a adição ao repertório. Qualquer contribuição é secundária ao fato da circulação. (DEAN, 2005,

Essa noção da circulação como ponto chave do processo comunicativo midiático apontada por Dean nos é de relevância determinante, especialmente se pensarmos a partir do terceiro eixo que constitui uma rede discursiva para Kittler, qual seja, o modo de transmitir informação. Para Dean, essa transmissão de informação deixou de ser centrada na "mensagem" e agora se expressa a partir do potencial de um tipo de informação em circular. Não compactuamos com a perspectiva de Dean em sua totalidade pois, levando em conta a orientação teórica de nosso trabalho, jamais o processo comunicativo foi baseado na "mensagem". Pois, como afirmava McLuhan, é o próprio meio, ou o ambiente por ele produzido, que é relevante num estudo de comunicação. A mensagem seria secundária nesse processo, onde as transformações operadas pelas tecnologias de comunicação que seriam responsáveis pela configuração estrutural do que se comunica, e não o conteúdo de uma mensagem.

Apesar dessa discordância, a perspectiva de Dean nos interessa justamente por chamar atenção para o fato de que a circulação da informação assume um papel centralizado no processo comunicativo contemporâneo. Atualizando o slogan McLuhaniano, poderíamos até arriscar, seguindo Dean, que "a circulação é a mensagem". Não há, como vemos na citação de Dean, uma importância sobre a figura de um autor, de um leitor, ou até mesmo de um tipo de conteúdo. Para seguirmos nas categorias que estamos trabalhando a composição de nosso sistema de produção discursiva identificado a partir dos romances que analisamos nessa dissertação, podemos compreender que esse processo descrito por Dean é uma elaboração de diferentes registros que produziram informação e foram arquivados, e a circulação é a sua posterior reelaboração e manipulação. Não há nostalgia em relação ao conteúdo ou às figuras do autor e do leitor, pois compreendemos aqui que a informação e a linguagem estão num contínuo que não possui origem, há apenas um constante processo de tradução e reelaboração dos registros de informação que foram arquivados e subsequentemente reelaborados e postos em circulação.

É interessante notar, do ponto de vista da linguagem, como o processo de circulação

---

<sup>128</sup>One of the most basic formulations of the idea of communication is in terms of a message and the response to the message. Under communicative capitalism, this changes. Messages are contributions to circulating content – not actions to elicit responses. Differently put, the exchange value of messages overtakes their use value. So, a message is no longer primarily a message from a sender to a receiver. Uncoupled from contexts of action and application – as on the Web or in print and broadcast media – the message is simply part of a circulating data stream. Its particular content is irrelevant. Who sent it is irrelevant. Who receives it is irrelevant. That it need be responded to is irrelevant. The only thing that is relevant is circulation, the addition to the pool. Any particular contribution remains secondary to the fact of circulation.

funciona sempre como uma metalinguagem dos registros arquivados. A circulação midiática é um processo que se dobra por sobre os registros arquivados, entendidos como linguagem, e coloca-os em um novo processo. Há uma recursividade da linguagem aqui, onde não há possibilidade de encontrar um ponto de origem: tanto os registros apenas produzem informação de acordo com as potencialidades de suas tecnologias, quanto o arquivo preserva justamente o resultado em código desses registros. Tanto o registro quanto o arquivo são, dessa forma, metamidiáticos. A circulação aparece como terceiro eixo desse sistema, funcionando também como uma metalinguagem dos outros dois eixos do processo comunicativo.

Podemos estabelecer esse tipo de dinâmica após a observação do modo como o romance *Los Muertos* funciona, pois seu dispositivo de produção de sentido é baseado num processo de circulação midiática a partir de estratégias metalinguísticas. Primeiro, temos a série de televisão *Los Muertos*, cuja narrativa é baseada em um jogo intertextual com diversos personagens da ficção mundial, que são ressuscitados e acabam recebendo uma sobrevida. Já vemos que na própria narrativa da série há uma dinâmica entre os três eixos que estamos discutindo: há os personagens registrados em suas respectivas linguagens (literatura, televisão, cinema), que compõem um grande arquivo da ficção e do entretenimento mundial, cujos traços são reelaborados e postos em circulação pela série de televisão *Los Muertos*. O modo como a série se articula é a partir da circulação intertextual e metalinguística de diversos personagens que compõem o arquivo ficcional de nossa sociedade e, ao fazê-lo, acaba reorganizando-o. Cabe destacar, também, que a série elabora um tipo de discurso dentro dos limites da tecnologia da televisão - ou seja, tais personagens são "recriados" a partir de sua transformação em televisão, com suas características mediais específicas. A série, funcionando como dispositivo metalinguístico, acaba por atualizar e transformar todo o contínuo da ficção mundial.

Da mesma forma, ao ser transmitida e posta em circulação, a linguagem da série que era, de saída, metalinguagem, acaba tornando-se linguagem-objeto ela própria. Pois, pelas características da interação entre-mídias, no caso televisão e internet, cria-se uma profusão de discursos paratextuais em relação à série: comentários em blogs, produtos amadores relacionados, redes sociais, etc. São todos registros elaborados pela internet cujo objeto é a própria série. Se havia já um nível de circulação metamidiático movimentado pela série em si, após sua exibição já se agrega mais um nível, que é desses discursos que acabam por

transformar não apenas Los Muertos, já dentro do regime do arquivo, como também todo o material que havia sido transformado pela série. Da mesma forma como esses comentários transformam a série que era metalinguagem em linguagem-objeto, o mesmo ocorre quando uma jornalista analisa o fenômeno desses mesmos comentários, já em outro registro - uma reportagem na revista New Yorker. O que era um fenômeno próprio da internet se torna objeto de escrutínio em outra mídia, tornando-se agora uma linguagem-objeto.

O romance Los Muertos é engenhoso em realizar a descrição dessas diferentes camadas de mediação entre-mídias a partir de sua própria estrutura, o que também acarreta um procedimento de construção do referente a partir da circulação dos registros. Pois, na primeira parte do livro, temos uma tradução das imagens da série Los Muertos, seguida por uma inclusão direta da reportagem da revista New Yorker, logo antes de retomar a descrição da segunda temporada da série. Como já afirmamos antes, esse procedimento de samplear as formas midiáticas acaba por mimetizar um tipo de processo, calcado justamente na circulação dos discursos onde não há superioridade ou sequer ponto de origem para sua interpretação. A série de televisão já é uma elaboração de um contínuo, e os seus efeitos de linguagem são camadas que se acumulam transformando até mesmo seu texto de origem. A circulação, assim, não se deixa ser "capturada" por um tipo de discurso centrado na mensagem, mas sim a partir da possibilidade de produzir efeitos concretos de significação. Esse procedimento de tradução é o que valida Los Muertos como um contra-ambiente, pois funciona num nível metalinguístico diferenciado dos discursos de que fala, pois trata de desnaturalizar um processo de circulação de linguagem, do modo de operação do ambiente se pensado a partir de suas potencialidades de transmitir e circular informação.

Roland Barthes afirmava que se um texto não pode cumprir a transparência das relações sociais, ao menos ele explicita as relações de linguagem, "o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo)" (BARTHES, 2004, p. 75). *Los Muertos* expressa o modo como as linguagens circulam no espaço do entrecruzamento entre sua produção de sentido particular e as tecnologias que lhes dão materialidade. Por um lado, observamos uma circulação e reelaboração de uma fortuna de registro arquivado, na forma de códigos de linguagem (verbais e não-verbais), personagens, gêneros ficcionais, estilos, nomes próprios, etc. O contínuo da linguagem em sua dimensão simbólica segue sendo atualizado a partir da circulação e de diferentes abordagens quanto a seu conteúdo. Por outro lado, vemos que essa

circulação também atravessa diferentes dimensões tecnológicas: literatura, televisão, cinema, internet.

Tanto do ponto de vista das linguagens quanto das tecnologias, a circulação sempre opera numa dimensão metamidiática, onde os discursos funcionam como complemento uns dos outros, criando seus objetos, que por sua vez circulam enquanto também metalinguagem. Não há um ponto de origem, como fica bem claro em *Los Muertos*: onde estaria o ponto de partida do fenômeno *Los Muertos*? Tanto a série de televisão quanto seus comentários na internet e seu escrutínio na imprensa e na academia estão sempre em relação de pressuposição. São como máscaras sobrepostas, sem rosto algum por trás.

Dispostas tais relações, pode-se estabelecer um diagrama do modo como tais romances funcionam em relação a um processo comunicacional que articula essas três dimensões do registrar, do arquivar e do circular:



*Imagem 9 - Diagrama (elaboração nossa)*

Esse diagrama expressa as relações que se estabelecem entre os três eixos mapeados a partir dos romances de forma a explicitar seu funcionamento. Nota-se que o processo é

recursivo e auto-referente, como viemos afirmando, onde cada um dos eixos do diagrama está sempre em relação com os outros. Não há aqui uma dimensão isolada do processo comunicacional, muito menos uma relação com uma determinada realidade exterior. Os eixos descritos por Kittler como produção, armazenamento e transmissão de informação, aparecem nos romances analisados como uma constante recursividade entre os três polos, sem um início demarcado. Essa elaboração expressa um tipo de rede discursiva caracterizada justamente por seu aspecto metamidiático, onde as mídias produzem seu sentido sempre em sua relação e interpenetração.

Assim, a produção de sentido não se dá no registro de um pretense real, na veracidade de um documento arquivado ou no conteúdo de uma dada mensagem que circula. Mais do que aquilo que dizem ou atestam dizer, é preciso atentar para os processos que fazem os eixos desse diagrama emergirem. Não se tratou aqui de compreender o que os três romances registram, arquivam ou circulam, mas sim as relações de linguagem que fazem com que tais eixos possam ser caracterizados como partes fundantes de um sistema de produção discursiva de cunho comunicacional, ainda que sua constituição tal como aqui descrita possa nos parecer invisível sem que seja colocada sob escrutínio. O que tais romances realizam, ao produzir sua escrita do invisível - tanto do ponto de vista do ambiente quanto dos audiovisuais que descrevem - é jogar luz em alguns aspectos de nossa paisagem midiática que, talvez, já se declarassem deveras iluminados. A delimitação desse processo desnaturaliza tal visibilidade, mostrando que toda escrita do invisível é, em realidade, a criação de um visível.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação tratamos de estabelecer a literatura como um possível dispositivo metalinguístico de crítica em relação ao ambiente midiático. Após realizar um percurso de demarcação de nosso objeto, foi preciso estabelecer uma metodologia de análise que fosse capaz de dar conta não apenas de quais as formas em que nosso *corpus* realiza essa crítica, mas também o que esses processos metalinguísticos nos dizem sobre o ambiente. A articulação das três dimensões metodológicas do estudo, expressas nos três capítulos da seção Explorações, teve por objetivo delinear o funcionamento desses três romances em sua competência crítica na relação com as mídias.

A compreensão de tais romances como máquinas de escrita possibilitou pensar os textos a partir de uma perspectiva relacional com o ambiente midiático. Posicionar tais textos como dispositivos que estão sempre "em função" de uma articulação midiática específica, nos possibilitou atentar para um tipo de escrita metamidiática - ou seja, uma escrita que estabelece um discurso que comenta e descreve, por seus próprios meios, uma configuração que leva em conta o modo como as mídias funcionam. Não apenas isso, mas o modo como essas máquinas funcionam também aponta para um tipo de elaboração onde as próprias mídias, tal como aparecem caracterizadas no texto, também se articulam numa relação metamidiática.

Já a análise a partir das medialidades constitutivas da escrita nos possibilitou estabelecer os princípios formais pelos quais tal crítica se estabelece. Identificamos que as três medialidades que estabelecemos como categorias analíticas - a palavra, a página e o livro - expressam transformações formais que tensionam suas utilizações tradicionais. A descrição desses tensionamentos em cada um dos romances deu conta dos aspectos formais pelos quais a escrita enquanto tecnologia de comunicação expressa as transformações que sofreu pela interação com as outras mídias que compõem o ambiente. De um ponto de vista metalinguístico, mapear as recorrências e as correspondências entre a utilização dessas três medialidades da escrita possibilita entrever quais os efeitos que o ambiente produz e o modo como a escrita os traduz. Esse delineamento formal é o que possibilita uma compreensão mais geral sobre como o ambiente propicia transformações comunicacionais, sendo essas transformações expressas nos textos literários.

A sistematização de tais transformações em um diagrama articulado em três eixos, como expresso no último capítulo da parte analítica de nossa dissertação, teve por objetivo propor

um tipo de compreensão específica sobre os modos como tais romances problematizam o processo comunicacional no ambiente em que estão inseridos. O registrar, o arquivar e o circular, quando colocados em uma dinâmica sistêmica, apontam para um tipo de processo comunicacional recursivo e autorreferente, onde as mídias não produzem sentido em isolamento ou em relação a um mundo exterior, mas sempre em um processo metamidiático.

Dessa forma, finalizamos nossa dissertação afirmando o potencial analítico que textos literários possuem em estabelecer uma crítica sistemática, de cunho metalinguístico, acerca dos processos que compõem e articulam o ambiente midiático. Tal crítica, delineada em suas dimensões formais e sistêmicas, consitui-se como um dispositivo epistêmico relevante para a produção de conhecimento acerca dos modos como as mídias e suas relações de produção de sentido definem e organizam aquilo a que chamamos de processo comunicativo.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENTZ, Ione. **Metacomunicação**. Bento Gonçalves: Fervi Publicações. 1974.

BILSKY, Brianne. (Im)Possible Spaces: Technology and Narrative in House of Leaves. in. **Revolutionary Leaves: The fiction of Mark Danielewski**. POHLMANN, Sascha (Ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser, ou a fabricação da realidade**. São Paulo, Cultrix, 1995.

BRYANT, Levi. **Onto-Cartography: An ontology of machines and media**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014.

CAMPOS, Augusto, et.al. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva. 2014.

CARRIÓN, Jorge. **Los Muertos**. Buenos Aires: Mondadori. 2010

DANIELEWSKI, Mark Z. **House of Leaves**. NY: Pantheon Books. 2000.

DEAN, Jodi. *Communicative Capitalism: Circulation And The Foreclosure Of Politics*.in. **Cultural Politics**, vol.1 issue, 1, p. 51-74. Londres: Berg, 2005.

ERNST, Wolfgang. **Digital Memory and the Archive**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

FELINTO, Erick. *Da teoria da comunicação às teorias da mídia Ou, temperando a epistemologia com uma dose de cibercultura*. In: **dossiê: cidades midiáticas** (PPG UFRJ), vol. 14 número 1. Rio de Janeiro: 2011

FELINTO, Erick. **Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação**. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2006.

FERREIRA, Ermelinda. *A Écfrase como técnica de transcrição intersemiótica*. In. **ANAIS Encontro Regional da Abralic**. São Paulo: USP, 2007.

FITZPATRICK, Kathleen. **The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television**, NY: Vanderbilt Univ Press, 2005

FLORES, Onici Claro. *(Meta)Linguagem*, in. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.14, n.1, ps. 243-261, 2011.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GALLOWAY, Alexander. **The Interface Effect**. Cambridge: Polity Press, 2011.

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age**. NY: Columbia University Press, 2011

HANSEN, Mark B. The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves. in. **Contemporary Literature**, Volume 45, p. 597-636, 2004.

HAYLES, N. Katherine. **Writing Machines**. Cambridge: MIT Press, 2002.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JOHNSTON, John. **Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation**. Baltimore: Johns Hopkins, 1998. Edição digital para Kindle.

KITTLER, Friedrich. **Discourse Networks**. Stanford: Stanford University Press, 1990.

KITTLER, Friedrich. **Grammophon, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KITTLER, Friedrich. **Optical Media**. Nova York: Polity Press, 2010.

LAMBERTI, Elena. **Marshall McLuhan's Mosaic. Probing the literary origins of media studies**. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

MACHADO, Irene. **Viéses da Comunicação: Explorações de Marshall McLuhan**. São Paulo: Annablume, 2014

MACHADO, Lino. *Escrevendo o que foi elaborado sem palavras*. in. **Revista Contexto - Revista do Programa de Pós Graduação em Letras/UFES**, número 6. 1999.

McLUHAN, Marshall. *Electronics and the Changing Role of Print*. in. **Audiovisual Communication Review**, vol.8, p. 74-89, 1960.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

McLUHAN, Marshall. The Relation of Environment to Anti-Environment. in. **Media Research: Technology, Art and Communication**. NY: Routledge, 2013.

McLUHAN, Stephanie (Org.). **McLuhan por McLuhan**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MORA, Vicente Luis. **El Lectoespectador**. Barcelona: Seix Barral, 2012.

NAKAGAWA, **Os ambientes e os contra-ambientes: uma possível epistemologia dos meios**. Revista Comunicação Midiática , Vol. 10 p41-54, 2015.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. *A retórica da comunicação entendida como metalinguagem*. In: **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul: Intercom, 2010.

NASCIMENTO, Edna Maria F.S. *Metalinguagem Natural e Teoria da Linguagem*. in. **Alfa**, São Paulo, v.34, ps. 115-120, 1990.

NAVAS, Eduardo. **Remix Theory: The aesthetics of sampling**. NY: Springer Wein, 2012.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PORTA, Eloy Fernandez. **Homo-Sampler**. Madrid: Alfaguara. 2008.

PORTA, Eloy. **Afterpop. La literatura de la implosión mediática**. Córdoba: Berenice, 2007.

PUNDAY, Daniel. **Writing at the Limit: the Novel in the New Media Ecology**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2012.

ROMBES, Nicholas. **The Absolution of Roberto Acestes Laing**. NY: Two Dollar Radio, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.

SHAVIRO, Steven. **Post-Cinematic Affect**. Londres: Zero Books. 2010.

WELLBERY, David. *Introduction*. in. KITTTLER, Friedrich. **Discourse Networks**. Stanford: Stanford University Press, 1990.

WINTHROP-YOUNG, Geoffrey e WUTZ, Michael. *Translator's Notes*. in. KITTTLER, Friedrich. **Grampopohne, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.